حضارة مصر الفرعونية

دراسة تحليلية مقارنة

دكتور
عبد المنعم عبد الحليم سيد
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الجزء الأول

فى نشأة وتطور نظام الحكم والعقائد والفن

١٩٧٨



دار المعارف

الاهــداء

إلى أستاذى الراحل

الدكتور أحمد فخرى

أول من درست على يديه علـم الآثار المصرية

إلى روحه الطـاهرة ...

أهدى هـذا الكتاب .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

ليس هذا الكتاب مجرد «وصف» لعناصر حضارة مصر الفرعونية أو «تجميع» للمعلومات عن هذه الحضارة، بقدر ماهو «إنتقاء» من مختلف عناصر هذه الحضارة لتحليلها والوصول إلى أعماقها وجذورها من ناحية، ولتتبع مسارها أو خطها العام من ناحية أخرى. وباختصار، فانه لايجيب عن التساؤلات بشأن الحضارة المصرية التى تبدأ بكلمة : ماذا ؟ بقدر مايجيب عن التساؤلات التي تبدأ بكلمة : لماذا ؟

فالحقيقة أن هذه التساؤلات كثيرا ماتدور فى أذهاننا بل غالبا ماتحيرنا. ولعل منشأ ذلك أن كثيرا من عناصر الحضارة المصرية قد تبدو فى مظهرها مناقضة تماما لحقيقتها وجوهرها. فعندما نعلم أن مصر الفرعونية كانت مهداً لأقدم فكرة إنسانية عن الوحدانية، قد نعجب لأن الفكر المصرى الذى توصل فى أحد جوانبه إلى أكثر الأفكار الدينية رقياً وتجريدا، أى إلى فكرة الوحدانية، يظهر لنا فى الجانب المقابل وكأنه توقف عند أشد العادات الدينية بدائية وتجسيدا، أي عند عبادة الحيوان !!

وعندما نعلم أن العقلية المصرية فى أحد جوانبها كانت مصدرا لأرقى فكرة أخلاقية معنوية، وهى فكرة الثواب والعقاب فى الحياة الأخرى عما قدم

الإنسان في حياته الدنيا ، قد ندهش لأن هذه العقلية قد تبدو لنا في الجانب المقابل وكأنها تجمدت عند حد الاعتقاد في مادية الحياة الأخرى والسيطرة عليها بالقوى السحرية !!

وعندما نعلم أن مصر كانت مهدا لأقدم الأفكار عن حقوق الفرد والعدالة الاجتماعية ومن خضوع الفرعون للقانون ، قد يثير ذلك دهشتنا لأن الفكرة التي رسخت في أذهاننا عن الفرعون ، أنه إله فوق القانون وأن الناس ملك يمينه !!

والواقع أن أسباب هذا التناقض قد ترجع إلى ما امتاز به الخلق المصري عامة من الوفاء للأجداد وإلى ما تميز به المصريون القدماء من التمسك الشديد بالماضي وبتراث الأسلاف ، مما جعلهم يحتفظون بالقديم البدائي إلى جانب الجديد المتطور . فعندما كانوا يتوصلون بمرور الزمن وطبيعة التطور إلى أفكار أرقى في النظم أو العقائد أو غيرها ، لم يكونوا يهملون ما ورثوه عن الماضي ، بل كانوا يحتفظون بالقديم إلى جانب الجديد ، أي يبقوا على الأفكار المادية الأولى التي انحدرت إليهم من عصور بدائيتهم ، إلى جانب الأفكار الأرقى التي توصلوا إليها في عصور ارتقائهم .

من هنا كانت أهمية الدراسة التحليلية المقارنة التي تجعلنا نبحث عن أصول العناصر الحضارية المصرية وعن جذورها في التربة المصرية ، ثم نتتبع تطورها طوال العصور ، أي نبحث عن بداية خطها المحوري ثم نتتبع مسار هذا الخط [illegible] الحشد الهائل الذي تراكم له خلال العصور ، حتى نصل في نهاية [illegible] بوجه خاص في دراستنا للعقائد ونظام الحكم .

ولقد اقتضى هذا المنهج في الدراسة ، التركيز أيضا على نواحي الجدّة في العناصر الحضارية المصرية ، حتى لاتتوه المستحدثات ومظاهر التجديد وسط الخضم الكبير من الأنماط المتشابهة المتكررة التي يزخر بها الانتاج الحضارى المصرى . وقد راعينا ذلك على الأخص فى دراستنا للفن .

وقد اقتصرنا فى هذا الجزء من الكتاب على هذه الموضوعات الثلاثة أى على نظام الحكم والعقائد والفن ، نظراً لشدة ترابطها وتكاملها فى الحضارة المصرية القديمة . ونأمل أن نتبعها في الجزء الثانى منه ، بالموضوعات الباقية انشاء الله .

هذا وإنى استميح القارىء الكريم عذرا لأن ظروف هذا الكتاب حالت دون التوسع في نشر جميع الصور والأشكال التى تناولناها في دراستنا ، كما حالت دون نشر الصور والأشكال بأحجام كبيرة لتوضيح تفصيلاتها الفنية والجمالية . ولكننا استعضنا عن ذلك باحالةالقارىء إلي كتابين تتوفر فيهما الصور والرسوم التى لم تنشر فى هذا الكتاب فضلا عن وضوح صورهما ورسومهما ، وهما كتاب «الفن المصرى» للدكتور ثروت عكاشه ، وكتاب «العمارة فى مصر القديمة » للدكتور محمد أنور شكرى (أنظر قائمة المراجع فى آخر الكتاب). والكتابان فضلا عما تميزا به من وفرة الصور والرسوم ووضوحها (وخاصة كتاب الفن المصرى) ، فانهما يعتبران دون منازع علمان سامقان فى التخصص الذى تناوله كل منهما ، وحدثا فريدا فى تاريخ التأليف عن الفن المصرى القديم، وقد سدا فراغا كبيرا عن هذا الفن استمر زمنا طويلا فى المكتبة العربية .

وقد راعينا في نشر الصور والرسوم تجميعها فى آخر الكتاب، حتى يمكن الاستفادة من الشكل الواحد فى أكثر من موضع من مواضع الدراسة من ناحية،

وتيسيرا على القارىء في الرجوع إلى هذه الأشكال من ناحية أخرى . وقد أفاد هذا التجميع فى تقسيم الأشكال إلى موضوعات مترابطة ولم نلتزم فيها التسلسل الزمنى التزاما تاما، بقدر ما التزمنا بابراز تطور العنصر الحضارى، تمشيا مع المنهج الذى اتبعناه في هذا الكتاب، وهو تتبع التطور العام للعناصر الحضارية المصرية .

وضمانا لوضوح الأشكال فقد روعى رسم ما أمكن رسمه منها بالخط ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى اثنين من تلاميذى الممتازين بالدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة بالأسكندرية ، وهما السيدان يوسف الباجورى وابراهيم موسى المعيدان بالكلية . فقد تطوعا مشكورين برسم هذه الأشكال على الورق الشفاف .

ولما كنا قد أحلنا نشر الفهرس الابجدى (المعتاد نشره في نهاية المؤلفات) إلى الجزء الثاني حتى يمكن تجميع الاشارات عن الموضوع الواحد في موضع واحد ، تيسيرا على القارىء في الاهتداء إلى ما ينشده من موضوعات، فقد راعينا عرض محتويات الجزء الاول بشىء من التفصيل لكى تساعد القارىء إلى حد ما فى الاهتداء إلى الموضوعات في هذا الجزء .

وأختتم هذه المقدمة بالتنويه بجهود السادة المسئولين بدار المعارف لاهتمامهم بطبع هذا الكتاب وجعله فى متناول القارىء فى فترة وجيزة رغم ما يتطلبه هذا النوع من الكتب من إجراءات فنية طويلة .

وفقنا الله جميعا لما فيه مجد مصر الخالدة .

الاسكندرية — يناير ١٩٧٨ عبد المنعم عبد الحليم سيد

محتويات الكتاب

الخرائط :

الباب الثاني

تطور الفكر الديني والعقائد

الباب الثالث

عرض عام لمراحل تاريخ مصر الفرعونية

والخصائص العامه لكل مرحلة (*)

يبدأ تاريخ مصر المدون أو ما يسمى بالعصر التاريخي بتوحيد القطرين على يد الملك «مينا-نعرمر» أول ملوك الاسرة الاولى . ويعرف العصر السابق للعصر التاريخي بعصر ما قبل التاريخ ويشمل ثلاث مراحل رئيسية هي: مرحلة العصر الحجرى القديم (Palaeolithic) ومرحلة العصر الحجرى الحديث (Neolithic) ثم مرحلة العصر الحجرى الاحدث (Eneolithc) وهذه الاخيرة تعرف ايضا باسم «عصر ما قبل الاسرات» (Pre-dydastic) .

وتبدأ مرحلة العصر الحجرى الحديث حوالي الالف السادس قبل الميلاد وتتميز بالتغييرات المناخية التى أدت الى انتشار الجفاف وبالتالى سكنى الانسان على جانبي النيل واشتغاله بالزراعة فى قرى ثابتة ، ومن أهم مراكز هذا العصر «مرمدة بنى سلامة» فى الدلتا والبدارى و «ديرتاسا» فى الصعيد .

أما فى عصر ما قبل الاسرات (العصر الإنيوليتى) فيبدأ حوالى منتصف الالف الخامس قبل الميلاد ويتميز باستخدام الانسان للمعدن وخاصة معدن النحاس ولذلك يعرف ايضا بالعصر الحجرى النحاسى (Chalcolithic) ومن أهم مراكزه «المعادى» فى الدلتا «ونقادة» فى الصعيد .

(*) اثبتنا هذا العرض العام لتاريخ مصر الفرعونية لمعاونة القارىء غير المتخصص على تتبع تسلسل الاحداث .

والجزء الاخـــير من عصر ماقبل الأسرات يعرف باسم « عصر ما قبيل الاسرات» (Proto-dynastic) ويمتد ما بين ٣٤٠٠-٣٢٠٠ قبل الميلاد تقريبا . ويمتـاز بتقدم كبير فى الحضارة المصرية ، فقد بدأ المصريون خـلاله يعرفون الكتابة وبدأ الفن المصرى يخطو خطواته الاولى .

وتتميز العصور السابقة للعصر التاريخي بانها كانت مرحلة تكوين السلالة المصرية أو العنصر المصرى وكانت هذه السلالة نتيجـة عملية امتزاج متناسق للصفات الخاصـة بالاجناس والعناصر التى انصهرت فى وادى النيـل ، كما أن الحضارة المصرية بدورها نتيجة امتزاج افكار تلك الاجناس والعناصر وفنونها وقدرتها على الخلق والابتكار .

ولاشك أن الضرورة التى أملت التجمع من أجل الحصول على اكبر فائدة من الأرض ومن مياه الرى كانت اهم العوامل - بالاضافة الى التكتل ضـــد طغيان النهر - التي أدت الى اتحاد الجماعات الزراعية المستقرة فى وحـ ـدات اقليمية كبيرة نسبيا حتى كونت دويلات اتحدت بدورها فى مملكتين كبيرتين تتفقان مع التقسيم الطبيعى للبلاد أى مملكة فى الدلتا قامت عاصمتها بالقرب من مدينة « دمنهور » وحملت شعار الاله « حـور » واخرى فى الصعيد عاصمتها فى « نقـادة » بالقرب من بلدة « قفـط » حملت شعار الاله «ست». وحوالى الالف الرابع قبل الميلاد غزا اتباع حـور مملـكة الصعيد (*) وليس لدى

(*) هناك رأى لبعض الباحثين أن غزو اتباع حور للصعيد وتوحيدهم للقطرين قد سبقه توحيد آخرهو أول توحيد للقطرين وقد تم بزعامة «اوزيريس» أو « أوزير» الذى كان حاكما على مدينة « ابوصير » في شرق الدلتا (بالقرب من سمنود). ثم حدثت =

علم الآثار المصرية معلومات واضحة عن مملكة « حور » هذه ، ولكن مما لاشك فيه أنها وضعت الاسس المبكرة للدولة الفرعونية كما تم غالبا في عهدها وضع التقويم الشمسي ربما ما بين عامي ٤٢٤٥ – ٤٢٤٢ ق . م ويبدو أنها اتخذت من بلدة عين شمس (Heliopolis) عاصمة لها حيث كان يعبد اله الشمس (وإن كانت هناك آراء ترى أن التقويم الشمسي وضع بعد ذلك بكثير)(١)

وقبيل الاسرات انقسمت البلاد مرة أخرى الي مملكتين وكانت عاصمة مملكة الشمال هي بلدة « بوتو » ومكانها الآن تل الفراعين بالقرب من دسوق في شمال غرب الدلتا ، وكان ملكها يضع على رأسه تاجا أحمر ويتخذ من حية الناشر أو الكوبرا شعارا للمملكة بينما كانت عاصمة الجنوب بلدة « نخب » ومكانها الآن قرية « الكوم الاحمر » شمال مدينة إدفو بقليل ، ويلبس ملكها تاجا أبيض ويتخذ من أنثى النسر البيضاء شعارا لمملكته .

هذا عن العصور السابقة للعصر التاريخي ، أما عن العصر التاريخي نفسه فهو العصر الذي يبدأ بتوحيد القطرين حوالى عام ٣٢٠٠ ق.م . على يد الملك مينا وهو غالبا الملك المعروف على الآثار المصرية باسم « نعرمر » (ويكتب أسمه احيانا « نارمر » وهو النطق الاجنبي لاسمه Narmer) وقد سجل « نعرمر » هذا التوحيد على لوحته المشهورة . ويطلق على هذا العصر أيضا

= ثورة بزعامة «ست» اطاحت بحكم اوزير للصعيد . ومن رأى هؤلاء أن قصة اوزير وست (اوزوريس وايزيس) ترمز لهذه الاحداث . ويرى أصحاب هذا الرأى أن التاج الذى كان يصور على رأس الاله اوزير كان يشتمل على تاج الوجه القبلي الذى ظهر على رأس الملك مينا – نعرمر ، موحد القطرين فيما بعد مما يدل على ضم أوزير للوجه القبلي (في موكب الشمس ص ٩١) .

« العصر الفرعونى » وهو يمتد من حكم « مينا – نعرمر » حتى فتح الاسكندر لمصر فى عام ٣٣٢ق.م. أى لمدة ثلاثة آلاف عام . وقد قسم المؤرخون العصر الفرعونى الى ٣١ أسرة ملكية متتبعين فى ذلك تقسيم مؤرخ مصرى يدعى « مانيتون » (٢) Manetho السمنودى (نسبة الى بلدته سمنود) الذى عاش فى عصر البطالمة وكتب تاريخا لمصر باللغة اليونانية بناء على تكليف من الملك بطلميوس الثانى فيلادلفوس بهدف تعريف اليونانيين بتاريخ مصر الفرعونية. وقد أدخل علماء الاثار المصرية على هذا التقسيم تقسيما آخر يجمع كل مجموعة من الاسرات فى مرحلة زمنية واحـــدة يطلق عليها اصطلاح اكثر شمولا وبذلك اصبح تاريخ مصر الفرعونية ينقسم الى الاقسام الآتية : ـ

أولا : العصر الثينى : ويسمى أيضـا العصر العتيق أو العصر المبـكر ويشمل الاسرتين الاولى والثانية . وينسب الى مدينة « ثينه » عاصمة ذلك العصر وتقع عند البلدة المساة عند اليونان « أبيدوس Abydos » وهى العراية المدفونة الحالية بالقرب من بلدة البلينا فى محافظة سوهاج . ويمتد هذا العصر من ٣٢٠٠ – ٢٧٨٠ ق . م . تقريبا ، ويبدأ بالملك « مينـا نعرمر » وابرز خصائصه توحيد القطرين والصراع في سبيل توكيد هذه الوحدة .

ويطلق بعض الباحثين على هذا العصر اسمـا يتفق مع طبيعته هو « عصر التأسيس والبناء » (٣) نظراً لان اسس حضارة مصر الفرعونية قد وضعت فى ذلك العصر . فقد كانت مصر فى فجر تاريخها يتشابه فنها مع فنـون الامم المجاورة لها ، ثم بدأت تأخذ طابعا خاصا بها منذ عصر الاسرة الاولى ، ولم يتغير هذا الطابع بوجه عام طوال التاريخ المصرى الفرعونى ، كما ان اللغة المصرية القديمة والكتابة الهيروغليفية بدأت تتخذ في هذا العصر طابعها المعروف في

الذى أستمر دون تغييرات اساسية . كذلك وضعت فى هذا العصر أسس النظام السياسى والعقائد الدينية المصرية .

ثانيا : عصر الدولة القديمة ويشمل الاسرات من الثالثة الى السادسة ويمتد من ٢٧٨٠ الى ٢٢٨٠ ق.م. تقريبا. ويطلق عليه ايضا « عصر بناة الاهرام » لأن بناء الاهرام أبرز خصائصه مثل اهرامات الجيزة وأبوصير وسقارة وكانت العاصمة هى « منف » (ميت رهينة الحالية فى الطريق الى سقارة). وفيما يلى أسماء أشهر ملوك ذلك العصر مرتبة فى نطاق الاسرات التى ينتمون إليها :ـ

الاسرة الثالثة : (٢٧٨٠ ـ ٢٦٨٠ ق.م.) وعدد ملوكها ستة أهمهم :ـ

١ ـ زوسر
٢ ـ سخم ـ خت
٣ ـ سانخت
٤ ـ حونى

الاسرة الرابعة . (٢٦٨٠ ـ ٢٥٦٠ ق.م.) وعدد ملوكها سته هم : ـ

١ ـ سنفرو
٢ ـ خوفو
٣ ـ جد ـ إف ـ رع
٤ ـ خفرع (خع ـ إف ـ رع)
٥ ـ منكاورع (منقرع)
٦ ـ شبسسكاف

وقد اشتهر اسم الملكة « خنت ـ كاوس » فى آخر هذه الاسرة بسبب هرمها ذى الشكل غير المألوف فى الجيزة فهو مبنى من أسفل على شكل مصطبة ومن أعلى على شكل تابوت .

الاسرة الخامسة : (٢٥٦٠ ـ ٢٤٢٠ ق.م.) وعدد ملوكها تسعة أهمهم :ـ

١ ـ اوسركاف
٢ ـ ساحورع

٣ — نفر — إر — كارع
٨ — اسيسى (جد — كا — رع)
٤ — ني — اوسر — رع
٩ — اوناس (ونيس)

الاسرة السادسة : (٢٤٢٠ — ٢٢٨٠ ق٠م٠) وعددملوكها ثمانيةأهمهم :—

١ — تتي
٤ — مرن — رع الاول
٣ — بيبي الاول
٥ — بيبي الثانى

ثالثا : عصر الاضملال الاول ويسمى ايضا عصر الفترةالاولى أوالعصر المتوسط الأول ويشمل الاسرات من السابعة إلى العاشرة ويمتد من ٢٢٨٠ إلى ٢٠٥٢ ق٠م٠ ويتميز باندلاع الثورة الاجتماعية وقد حكم خلاله عدد كبير من الملوك الصغار الذين يحملون الألقاب الفرعونية وتعددت فيه العواصم الملكية فى وقت واحد كما تميز العصر بظهور الأسرات الاقطاعية فى الأقاليم واشتداد نفوذها.

الأسرتان السابعة والثامنة : (٢٢٨٠ — ٢٢٤٢ ق٠م٠) ومقر ملوكها مدينة منف عاصمة الدولة القديمة وقد بلغ عددهم حوالى ٨٥ ملكا حكموا فى أقل من أربعين عاما ممـا يدل على مدي الاضطراب الذى أصاب البلاد فى ذلك العصر .

الاسرتان التاسعة والعاشرة : (٢٢٤٢ — ٢٠٥٢ق٠م٠) وقداتخذملوكها من مدينة « اهناسيا » فى الفيوم مقرالهم . ويبلغ عددهم حوالى ١٨ ملكاوقدحمل خمسة من هؤلاء الملوك على الأقل الاسم « خيتي » (اختوى) واشهرهم خيتى الرابع ثالث ملوك الأسرة العاشرة وابنه مريكارع .

رابعا : عصر الدولة الوسطى ويشمل الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ويمتد من ٢١٣٤ — ١٧٧٨ ق٠م٠ ويتميز عصر الأسرة الثانيـة عشرة

باقتراب الملكية من الرعية وبمشروعات الرخاء الكبيرة وبازدهار الأدب الدنيوي . وقد استمر امراء الإقطاع يمارسون النفوذ فى اقاليمهم مع خضوعهم للملوك وخاصة فى الأسرة الثانية عشرة .

الاسرة الحادية عشرة : (٢١٣٤ - ١٩٩١ ق٠م٠) وعدد ملوكها ثمانية حكموا من مدينة « طيبة » وقد عاصر ملوكها الأوائل ملوك الأسرة العاشرة فى اهناسيا ودخلوا معهم فى حروب للسيطرة على الصعيد وخاصة على منطقة « ثينة » أو « أبيدوس » . وقد حمل ملوك الأسرة الحادية عشرة احد اسمين هما «انيوتف» (انتف) و «منتوحتب» ومن هذين الاسمين يطلق عليهم بعض الباحثين اسماء «الاناتفة والمناتحة»[٤] وأهم ملوك هذه الأسرة مايلى :ـ

١ ـ انيوتف الأول ٦ ـ منتوخب الثالث (سعنخ ـ كارع)

٢ ـ انيوتف الثانى ٨ ـ منتوحتب الرابع (نب ـ تاوى ـ رع)

٣ ـ منتوحتب الأول

الأسرة الثانية عشرة (١٩٩١ - ١٧٨٦ ق٠م٠)

وعدد ملوكها ثمانية حملوا جميعاً أحد اسمين هما «امنمحات» أو «سنوسرت» وقد اتخذوا من اقليم الفيوم مقراً لعاصمتهم وكانت أول عاصمة لهم هى

« اللشت » الحالية فى شمال الفيوم وتمتد مقابرهم من اللشت ودهشور شمالا إلى اللاهون وهوارة جنوبا وهى على شكل اهرامات من اللبن وكانت تغطيها كسوة من الحجر الجيرى وأهم ملوك الأسرة هم :

١ ـ امنمحات الأول ٥ ـ سنوسرت الثالث

٢ ـ سنوسرت الأول ٦ ـ امنمحات الثالث

وقـــد أطلق الكتاب الأغريق والرومان الاسـم « سيزوستريس » (Sesostris) على أحد الملوك الذين يحملون الاسم « سنوسرت » ويغلب أنه سنوسرت الثالث .

خامسا : عصر الاضمحلال الثانى : (أو عصر الفترة الثانية أو العصر المتوسط الثانى) . ويشمل الأسرات من الثالثة عشرة إلى السابعة عشرة ويمتد من ١٧٧٨ إلى ١٥٧٠ ق.م. ويعرف الجزء الأخير منه بعصر الهكسوس . وقـد قامت فى آخره أسرة وطنية فى طيبة تزعمت حرب التحرير لطرد الهكسوس.

الأسرتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة : (١٧٧٨ – ١٦٢٥ ق.م.) .

تعاصرت هاتان الأسرتان فقد حكمت أولاهما فى طيبة وبلغ عـدد ملوكها ٦٠ ملكا ، بينما حكمت الأخرى فى مدينة « سخا » فى وسط الدلتا (شمال شرق كفر الزيات) و بلغ عدد ملوكها ٧٦ ملكا .

الأسرتان الخامسة عشرة والسادسة عشرة (١٦٧٠ – ١٥٧٠ ق.م.)

ملوك هاتين الأسرتين من الهكسوس وعددهم ١٣ ملكا وقد حكموا من عاصمتهم « اواريس » فى شمال شرق الدلتا . وحمل بعضهم أسماء سامية مثـل « يعقوب » و « خيان » و « عامو » . وإلى جانب ذلك انتحل جميع ملوك الهكسوس أسماء فرعونية . كما حمل ثلاثة منهم الاسم « ابيبى » الذى حرفـه المؤرخ مانيتون إلى Apophis .

الأسرة السابعة عشرة (١٦٦٠ – ١٥٧٠ ق.م.)

عاصرت هذه الأسرة الوطنية التى حكمت فى طيبة ملوك الهكسوس وبلـغ عدد ملوكها ١٦ ملكا حملوا أسماء يغلب عليها أسماء الفراعنة القدامى الذين حكموا

في طيبة مثل « انيوتف » و « منتوحتب » . وآخر ملكين في هـذه الأسرة تزعما حرب التحـرير لطرد الهكسوس وهما الملك « سقننرع - تاعا » وابنه « كامس » .

سادسا : عصر الدولة الحديثـة : ويشمل الأسرات من الثامنة عشرة إلى العشرين، ويمتد من ١٥٧٠ إلي١٠٨٠ ق.م ويسمى أيضا عصرالامبراطورية نظراً لأنه يتميز بتأسيس الامبراطورية المصرية فى آسيا وامتداد حدودها فى النوبة حتى الشلال الرابع ، كما تميز بحركة عمرانية واسعة النطاق وخاصة فى طيبة عاصمة الامبراطورية .

الأسرة الثامنة عشرة (١٥٧٥ - ١٣٠٨ ق.م.)

وتعتبر أعظم الأسرات الفرعونية وقدأسس ملوكها الامبراطوريةالمصرية ولكل ملك من ملوكها أهمية خاصة فى التاريخ المصرى من ناحية معينة ولذلك يحسن اعطاء قائمة كاملة بأسماء جميع ملوكها وتاريخ اعتلاء كل ملك العرش كما يلى :

١ - احمس الأول ١٥٧٥ ق م.
٢ - امنحتب الأول ١٥٥٠
٣ - تحتمس الأول ١٥٢٨
٤ - تحتمس الثانى ١٥١٠
٥ - حتشبسوت ١٤٩٠
٦ - تحتمس الثالث ١٤٩٠ (بالاشتراك مع حتشبسوت)
١٤٦٨ (منفردا)
٧ - امنحتب الثانى ١٤٣٦
٨ - تحتمس الرابع ١٤١٣

٩ ـ امنحتب الثالث ١٤٠٥

١٠ ـ امنحتب الرابع (اخناتون) ١٣٦٧

١١ ـ سمنخ كارع ١٣٥٠

١٢ ـ توت ـ عنخ ـ آمون ١٣٤٧

١٣ ـ آي ١٣٣٩

١٤ ـ حور محب ١٣٣٥ ق.م.

الأسرة التاسعة عشرة : (١٣٠٨ ـ ١١٩٤ ق م.) وعدد ملوكها ثمانية أهمهم الأربعة الأوائل وهم :

١ ـ رمسيس الأول ١٣٠٨ ق.م.

٢ ـ سيتى الأول ١٣٠٩

٣ ـ رمسيس الثانى ١٢٩١

٤ ـ مرنبتاح (منفتاح) ١٢٢٤-١٢١٤ق.م.)

ويلاحظ أن ملوك هذه الأسرة اتخذوا من مدينة « تانيس » فى شرق الدلتا عاصمة حربية لقربها من ميدان الحرب فى الشام . وقد أصبحت هذه المدينة فى عهدهم بمثابة عاصمة ثانية للبلاد إلى جانب طيبة العاصمة الأولى .

الأسرة العشرون : (١١٨٤ ـ ١٠٨٧ ق.م) وعدد ملوكها عشرة حملوا جميعا الاسم « رمسيس » فيما عدا مؤسس الأسرة « ست ـ نخت » . ولتمييز رعامسة هذه الأسرة عن رعامسة الأسرة التاسعة عشرة أعطى علماء الآثار المصرية تسلسلا عدديا لرعامسة الأسرة العشرين يتبع التسلسل العددى لرعامسة الأسرة التاسعة عشرة وبذلك سمي أول ملك يحمل الاسم « رمسيس » فى الأسرة العشرين ، « رمسيس الثالث » (نظراً لوجود ملكين يحملان الاسم

« رمسيس » فى الأسرة التاسعة عشرة) ، ثم رتبوا ملوك الأسرة العشرين على هذا الأساس حتى « رمسيس الحادى عشر » وهو آخر ملوك هـذه الأسرة ، وأهم ملوك الأسرة العشرين هم :ـ

١ ـ ست ـ نخت ١١٨٤ ق٠م٠

٢ ـ رمسيس الثالث ١١٨٢

٣ ـ رمسيس الرابع ١١٥١ ـ ١١٤٥

٥ ـ رمسيس السادس ١١٤١ ـ ١١٣٤

٨ ـ رمسيس التاسع ١١٣٤ ـ ١١٢٧

١٠ ـ رمسيس الحادى عشر ١١١٤ ٠

سابعاً ٠ العصر المتأخر : ويسمى أيضاً عصر الاضمحلال الثالث أو عصر الاضمحلال النهائى نظراً لشيخوخة الدولة الفرعونية واتجاهها نحو الزوال ويطلق على بعض فتراته أسماء مميزة لها مثل « عصر الأسرة الليبية » نظرا لأن ملوكها ينحدرون من أصل ليبي . و «عصر الأسرة النوبية » . ويشمل العصر المتأخر الأسرات من الواحدة والعشرين إلى الواحدة والثلاثين ويمتد من ١٠٨٧ إلى ٣٣٢ ق٠م٠ وهو تاريخ غزو الاسكندر المقدونى لمصر .

الأسرة الواحدة والعشرون : (١٠٨٧ ـ ٩٤٥ ق٠م٠) فى عهد هـذه الأسرة انقسمت البلاد إلى قسمين كما كانت قبل عصر الأسرة الأولى أى إلى الوجهين القبلى والبحرى . وقد حـــكم ملوك الوجه القبلى من طيبة وأهمهم « حريحور » الذى كان كبيرا لكهنة آمون ثم اغتصب العرش من آخر فراعنة الأسرة العشرين . أما ملوك الوجه البحرى فقد اتخذوا عاصمتهم فى « تانيس » العاصمة الثانية أيام الرعامسة ومن أهمهم « سمنديس » مؤسس الأسرة وقـد حكم بعده عدة ملوك حملوا الاسم « بسوسنس » .

الأسرة الثانية والعشرون : (٩٤٥ – ٧٢٠ ق.م.) . تعرف أيضاً « بالأسرة الليبية » لأن مؤسسها « شاشانق (شيشنق) الأول » من أصل ليبي وقد اتخذت من مدينة « بوبسطة » وهي « تل بسطة » الحالية (بالقرب من الزقازيق) عاصمة لها . وقد تسمي خمسة من ملوك هذه الأسرة بالاسم « شاشانق » كما تسمى اثنان بالاسم « أوسركون » .

الأسرة الثالثة والعشرون : (٨١٧ – ٧٣٠ ق.م. (عاصر بعض ملوك هذه الأسرة ملوك الأسرة الثانية والعشرين الليبية . وقد اختلف العلماء عما إذا كانت هذه الأسرة قد حكمت من تل بسطة أم من طيبة .

الأسرة الرابعة والعشرون : (٧٣٠ – ٧١٥ ق.م.) وعدد ملوكها اثنان فقط هما « تفنخت » مؤسسها ثم ابنه الذى سماه المؤرخون اليونان والرومان « بوكوريس » أو « بوخوريس » (بالمصرية باك – إن – رنف) .

الأسرة الخامسة والعشرون : (٧٥١ – ٦٥٦ ق.م.) أسسها الملوك النوبيون الذين غزوا مصر . وأصل هؤلاء الملوك من سلالة الكهنة المصريين الذين فروا من اضطهاد ملوك الأسرة الليبية واستقروا في النوبة عند بلدة « نباتا » الواقعة بالقرب من الشلال الرابع حيث أسسوا دولة نوبية متمصرة ثم انتهز أحد الملوك من سلالتهم وهو الملك « بعنخي » فرصة الصراع الذى شب بين ملوك الأسرات الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين وغزا مصر وأسس أسرة حاكمة فيها . وأهم ملوك هذه الأسرة « طهارقا » و « تانوت – آمون » . وقد تصدى هذان الملكان للجيوش الأشورية عندما حاولت غزو مصر . ولكن الأشوريين تغلبوا عليهما وأرغما كلا منهما على الفرار إلى نباتا .

الأسرة السادسة والعشرون : (٦٦٤ – ٥٢٥ ق.م.) يعرف عصر هذه الأسرة أيضا باسم « العصر الصاوى » نسبة إلى بلدة « صا الحجر » الواقعة في ملاصقة مدينة كفر الزيات وكانت عاصمة لهذه الأسرة . وقد أطلق المؤرخون اليونان والرومان على هذه العاصمة الاسم « سايس Sais » . وأحيانا يطلق علماء الآثار المصرية على عصر هذه الأسرة « عصر النهضة » نظراً لأن ملوكها حاولوا احياء تراث البلاد بالرجوع إلى الماضى وتقليد فنون الدولة القديمة بوجه خاص . ويتميز عصر هذه الأسرة أيضا بكثرة استخدام اليونانيين كمرتزقة في الجيش المصرى . وفى آخره غزا الفرس مصر بقيادة ملكهم « قمبيز » .

الإسرة السابعة والعشرون : (٥٢٥ – ٤٤٠ ق.م.) هذه الأسرة ليست مصرية بل فارسية تنسب إلى ملوك الفرس رغم أنهم كانوا يحكمون مصر من بلادهم ويولون عليها ولاة من قبلهم . وفى أواخر عهدها تمكن المصريون بزعامة أمير مصرى يسميه المؤرخون الاغريق والرومان « إيناروس » من طرد الحامية الفارسية وتحرير البلاد .

الأسرة الثامنة والعشرون : (٤٠٤ – ٣٩٩ ق.م.) أسسها « إمر تايوس » وهو مصرى أيضا اشترك في حرب التحرير ضد الفرس . وهو الفرعون الوحيد فى هذه الأسرة وكانت صا الحجر عاصمة له .

الأسرة التاسعة والعشرون : (٣٩٩ – ٣٨٠ ق.م.) وهى مصرية أيضا وعدد ملوكها أربعة .

الأسرة الثلاثون : (٣٨٠ – ٣٤١ ق.م.) وهى أسرة مصرية وعدد ملوكها اثنان وفى آخرها تمكن الفرس من استعادة مصر .

الأسرة الحادية والثلاثون : (٣٤١ – ٣٣٢ ق.م.) ملوك هذه الأسرة من أباطرة الفرس مثل الأسرة السابعة والعشرين وفي آخر عهدها غزا الاسكندر المقدوني مصر وبهذا الغزو انتهي العصر الفرعوني .

حضارة مصر الفرعونية

تمهيد

فى دراستنا لحضارة مصر الفرعونية لن نتبع المنهج التقليدى المألوف الذى يلتزم بالوصف الظاهرى لهذه الحضارة ، وإنما سنحاول أن نتعمق فى الدراسة للتعرف على جذور هذه الحضارة وأصولها ومنابتها الأولى فى التربة المصرية ومدى تأثير البيئة المصرية فى تشكيلها واضفاء الطابع الذى ميزها وثبتت عليه منذ نشأتها حتى زوالها . وهدفنا من ذلك الأسلوب فى الدراسة ، هو فهم أسباب الظواهر الحضارية التى تميزت بها الحضارة المصرية الفرعونية ، مثل عقيدة البعث والخلود فى الدين ، وتأليه الملوك فى النظام السياسى ، ومثل الميل إلى الضخامة فى العمارة . وكذلك فهم أسباب خلو الحضارة المصرية من الظواهر الحضارية التى تميزت بها بعض الحضارات القديمة الأخرى ، مثل الحكم الشبيه بالديمقراطى أو حكم المجالس فى النظام السياسى العراقى ، ومثل عدم اتباع قاعدة المنظور المعروفة فى الفنون الاغريقية ، وغير ذلك من أوجه الاختلاف بين الحضارة المصرية وحضارات الشرق القديم الأخرى .

ولتحقيق هذه الأهداف ، ولإلقاء الضوء أيضا على ما يبدو غامضا أو غريبا من الظواهر الحضارية المصرية ، سوف نلجأ إلى المقارنة بين هذه الظواهر وبين الظواهر الحضارية المناظرة لها فى بلاد الشرق القديم الأخرى ، وعلى الأخص الحضارة العراقية القديمة نظراً للتشابه فى الظروف الطبيعية بين مصر والعراق ، ولأن حضارتى البلدين كانتا الحضارتان الرائدتان فى منطقة الشرق الأدنى القديم اللتين أخذت عنها سائر حضارات المنطقة .

وسوف يتكشف لنا من خلال دراستنا للحضارة المصرية بالطريقة التحليلية

التى سنتبعها ، أن كثيراً من الظواهر الحضارية المصرية كانت تدور فى أفلاك حول أفكار رئيسية شغلت الانسانية المصرية طوال عصور التاريخ الفرعونى، وانبثقت عنها قيم ومبادىء بلغت مستوى عظيما من الرقى الفكرى ، وذلك على عكس الاعتقاد السائد بين البعض بأن كثيراً من الظواهر الحضارية المصرية كانت تعبر عن أفكار ساذجة أو بدائية .

ولما كانت ظواهر أو عناصر حضارة ما من لغة ونظم ومعتقدات وفنون وآداب هى المظهر الخارجى لروح الأمة التى أبدعتها وتعبيراً حقيقيا عن شخصية هذه الأمة (٥) فاننا قبل أن نبدأ في دراسة الحضارة المصرية علينا التعرف أولا على خصائص وملامح الشخصية المصرية التى أبدعت حضارة مصر الفرعونية.

ملامح الشخصية المصرية منذ أقدم العصور وأثر البيئة فيها :

تميزت البيئة الطبيعية المصرية بميزات فريدة انطبعت بوضوح على الحضارة الفرعونية ولا سيما في المراحل المبكرة منها عندما كانت هذه الحضارة تعبر تعبيراً حقيقيا عن الشخصية المصرية والروح المصرية ، فاذا تأملنا الشخصية المصرية نجد أنها امتازت منذ أقدم العصور بملامح وصفات معينة ، وأن هذه الملامح والصفات ظلت ثابتة عبر السنين والأجيال وما زال أغلبها يميز الشخصية المصرية حتى اليوم .

وأول ملامح أو صفات الشخصية المصرية هو الصبر ، فالمصرى صبور إلى أبعد حدود الصبر وأكبر دليل على هذه الصفة ، تلك المنشآت الضخمة من اهرامات ومعابد ومسلات ومقابر ، التى أنفق فيها البناء المصرى والفنان المصرى من صبره ما أخرجها آية فى الفن والابداع .

وتتصل بصفة الصبر صفة أخرى تميز بها المصرى هى الإيمان ، إذ لولا

لما صبر المصرى على مشاق العمل فيا شاده من منشآت ضخمة . فمثلا لولا إيمان المصرى واعتقاده بأن مساهمته في بناء مقبرة مليكه أو معبد إلهة سيضمن له الخلود والنعيم في الحياة الأخرى ، لولا هذا الإيمان الذى أمده بطاقة روحية تبلغ فى قوتها أضعاف الطاقة المادية ، لما صبر المصرى على قسوة العمل فى بناء الهرم أو المعبد . ولا شك أن صفة الصبر قد استمدها المصرى من تحديات الطبيعة المصرية ، من صراعه ضد تحدى البيئة فى محاولة تطهير الأرض وتطويع النيل واخضاع فيضانه لارادته .

أما الصفة الثانية من صفات الشخصية المصرية فهي الاعتدال ، فالمصرى منذ أقدم عصوره معتدل يرفض التطرف دائما ، ولعلنا نجد مصداق ذلك في خلو مصر من المذاهب المتطرفة . بل إن مصر قد تكون فى مقدمة بلدان الشرق التى لا تجد المذاهب المتطرفة أرضا خصبة فيها . هذا الاعتدال ليس إلا من نتاج الطبيعة المصرية بل هو صفة أصيلة فيها ، فطبيعة مصر لاتعرف التطرف لا فى مناخها (لا برد قارس ولا حر مرهق ولا عواصف عاتية) ولا فى أرضها (لا براكين ولا زلزال مدمرة) ولا فى نيلها (لا فيضان كاسح ولا تحاريق مهلكة في الأعم الأغلب) .

بل أن هذا الاعتدال تواكبه وتكمله صفة الاتزان والتوازن ، وهذه الصفة واضحة في المظهر التضاريسي للبيئة المصرية ، فالنيل يجرى فى الوسط من أقصي الجنوب إلي أقصي الشمال يحف به شاطئان تتشابه طبيعتها من أقصى الجنوب لأقصى الشمال أيضا إذ تمتد وراءها الأراضى الغنية الخضراء يليها صفان من أشجار النخيل تليها الصحراء الممتدة بطول الوادى من الجنوب إلى الشمال . وهذا المنظر المتوازن المستمر بلا انقطاع من الجنوب (من شمال السلسلة عند ادفو) إلى أقصى الشمال لاشك له تأثيره بما يوحي به من صفات الاعتدال والتماثل والتوازن .

أما الصفة الثالثة من صفات الشخصية المصرية فهي الاحتواء ، أو الامتصاص فلقد وصف المؤرخون مصر بأنها « بوتقة » تصهر الدخيل وتطبعه بطابعها . وقد تجلت هذه الصفة بوضوح منذ أقدم عصور التاريخ المصرى فى امتصاص مصر لتلك المؤثرات العراقية التى دخلت مصر قبيل عصر الأسرات . كما تجلت بعد ذلك طوال عصور التاريخ المصرى رغم تعاقب الغزاة وتتابع الدخلاء ، ولا شك أن الحماية التى تضفيها على البلاد الصحارى الشاسعة الممتدة على الجانبين ، قد جعل مصر تتمتع بعزلة « موضع » (وان كانت ليست عزلة « موقع » كما سنذكر بعد) فحمتها هـذه العزلة من الغزوات الوافدة أو على الأقل كانت تضعفها أو تنهكها بعد اجتيازها الصحارى الشاسعة مما كان يسهل على الشخصية المصرية احتوائها وامتصاصها . ومن جهة أخرى كانت تلك الصحارى بمثابة مصفاة لا تسمح بالمرور فيها إلا للعناصر القوية التى كانت بمثابة تطعيم للعنصر المصرى .

والصفة الرابعة من صفات الشخصية المصرية هى الوضوح وعدم الالتواء والوضوح سمة أيضا من سمات الطبيعة المصرية تظهر فى الصحراء والأرض الخضراء فالفاصل بينهما واضح تام الوضوح . انهما لا يتداخلان إلا فى أماكن قليلة في الدلتا خاصة . والوضوح سمة من سمات السماء فى مصر فهي بصفائها وخلوها من الغيوم أغلب أوقات العام تجعل كل شيء واضحا تحت أشعة الشمس الساطعة .

والصفة الخامسة هى الشعور بقوة الانتماء ، ذلك أن الأرض المصرية كان لها قوة جذب غلابة تشد المصرى دائما إليها (وما زالت حتى اليوم وإن كانت قد ضعفت إلى حد ما نتيجة للتزايد الرهيب فى عدد السكان وتزاحمهم وما ترتب على ذلك من ضيق الوادي بهم وضيق الرزق أمامهم) فأينما كان يذهب المصرى

وأينما ارتحل ، سرعان ما يداخله الحنين إلى الأرض المصرية . وقد تجلت هذه الصفة منذ أقدم العصور في العقائد المصرية وانعكست على الأدب المصرى القديم إذ كان المصرى يعتبر موته ودفنه خارج بلاده بمثابة لعنة تحل به ، ولم يكن يعادل عنده أى شيء فى الوجود قدر موته داخل بلاده ودفنه فى أرضها ، وتقديم القرابين على روحه من خيراتها .

والصفة السادسة من صفات الشخصية المصرية هى الوفاء ، وقد طغت هذه الصفة على الخلق المصرى كله حتى أصبح الوفاء طابع المصريين الأول والأصيل . ولا شك أنهم قد تطبعوا فى ذلك بالطابع المميز لشريان الحياة فى هذه البلاد . بالنيل الذى يفى بوعده كل عام حتى لقد كان عيد الاحتفال بفيضانه السنوى يسمى « وفاء النيل » .

هذه الخصائص والملامح التى ميزت الشخصية المصرية قد انعكست على مظاهر الحضارة المصرية ولا سيما فى عصرها المبكر ابان العصر الثينى والدولة القديمة . فالمتتبع لحضارة مصر فى هذه الفترة يجد أنها تعبر تعبيرا حقيقيا صادقا عن الروح المصرية والشخصية المصرية، بل لانبالغ إذا قلنا أن حضارة الدولة القديمة هى حضارة مصر الفرعونية الأصيلة . ومن هنا كانت دراسة حضارة مصر الفرعونية تقتضى تحليل حضارة العصر الثينى والدولة القديمة بوجه خاص لفهم أصولها وجذورها .

ولما كان التعرف على جذور الحضارة الفرعونية يقتضي دراسة ما للعوامل البيئة الطبيعية في مصر من أثر فى تشكيل مظاهر وعناصر هذه الحضارة ، فسوف نعطي أهمية خاصة لدراسة هذه العوامل مع تركيز الدراسة على أكثر المظاهر الحضارية المصرية تأثراً بها وهي النظام السياسي (الملكية) والإدارى ـ الدين والمعتقدات ـ والفنون .

أثر عوامل البيئة الطبيعية المصرية في السمات الحضارية الفرعونية

تعد الوحدة بين أجزاء مصر أول العوامل الديناميكية في نشأة الحضارة الفرعونية بشكلها المعروف . وقد أدت الوحدة إلى مركزية شديدة كما كانت هذه المركزية بدورها سببا في تدعيم الوحدة واستمرارها ، حتى أصبحت من أهم سمات الحضارة الفرعونية عامة وأهم سمات النظام السياسي والإداري خاصة.

هذه الوحدة كانت وليدة عوامل البيئة الطبيعية المصرية فهي وليدة التفاعل والتوافق بين موضع مصر وموقعها .

والمقصود بالموضع Site البيئة الطبيعية بخصائصها وحجمها ومواردها في ذاتها ، أي البيئة النهرية الفيضية بطبيعتها الخاصة وجسم الوادي بشكله وتركيبه ، والمقصود بالموقع Situation علاقة الاقليم بما حوله ، وهذه العلاقة تتحدد بتوزيعات الأرض والناس والانتاج حول البلاد (٦). فالموضع اذن خاصية محلية داخلية بينما الموقع علاقة خارجية . فالموضع يوفر لمصر الأمن والاستقرار ويطبعها بطابع العزلة عما حولها . بينما يهيء لها الموقع فرص الاحتكاك بما حولها . وهذان العاملان يؤديان إلى نتيجة واحدة هي الوحدة السياسية والمركزية العنيفة .

فبالنسبة للموضع تبدو مصر كواحة صحراوية أو شبه واحة في محيط الصحراء فهي بذلك أشبه بعالم قائم بذاته صارم الحدود والمعالم وهي بكل هذا تتنافر بوضوح تام مع الصحراء المحيطة حتى يبدو الفاصل بين الأرض الخضراء والأرض الحمراء كالخط الثقيل ، وحتى ليمكن أحيانا أن نضع قدما على الأرض السوداء وأخرى على رمل الصحراء ،(٧) فالفاصل بين المعمور واللامعمور صارم كحد السيف خاصة في الصعيد ، وإن خفت حدته تدريجيا شمالا لا سيما في

أطراف الدلتا ، وحتى هذا فنطاق الظل ضيق جدا وثانوى للغاية .

مصر اذن ـ من ناحية الموضع ـ في حكم الواحة المثالية ، وهى بحكم كونها واحة قد توفر لها قدر من العزلة يحميها من الأخطار الخارجية . كما أن الأخطار الخارجية كانت في حد ذاتها قوة لاحمة بلورت الشعور بالوحدة الوطنية .

ومن الداخل أى من ناحية الموضع أيضا فان تركيب مصر الداخلى لا يقل أهمية في منحها كيانا موحدا، فمن أعلى حوض من أحواض الري فى أسوان (في نظام رى الحياض) إلى أدنى حقل عند المصاب ، تؤلف مصر سلسلة متصلة الحلقات متكاملة هيدرولوجيا (مائيا) فلا يمكن أن تخطط لمشاكل الماء فيها تخطيطا محليا ، بل لا بد من أن تعالج كوحدة هيدرولوجية (مائية) واحدة ، وإلا اختل فيها ذلك التوازن البيئى الحرج الدقيق وبالتالى اختلت فيها عناصر الحياة ، بمعنى آخر انها كل غير قابل للتجزئة ، ولا يمكن أن تدار أو تحكم كعدة وحدات مستقلة . فالمياه في مصر هى أقوى عوامل الوحدة السياسية (٨) .

وبالإضافة إلى هذا العامل الهيدرولوجي فقد كان هناك عامل آخر له أثر كبير في وحدة مصر هو عامل النقل والمواصلات. ففى تناسق نادر يتضافر النهر مع الرياح في ربط أجزاء البلاد ربطا محكما . النهر ينحدر من الجنوب انحدارا تدريجيا لطيفا (١:٠٠٠ر١٠ ـ ٠٠٠ر١٤) آخذا بين الملاحة الهابطة في يسر وسهولة والرياح الشمالية السائدة تساعد الملاحة الصاعدة ضد التيار . وقد كان النهر وملاحة النهر أساس انتشار الحضارة داخل الوادي ، وكان أيضاً وسيلة توحيده سياسيا .

على أساس الوحدة الطبيعية الآمرة كان طبيعيا أن تظهر الوحدة السياسية في مصر عند أول فرصة ممكنة ، هناك تبدأ مرحلة « فترة تكوين الأمم »(٩) فهي مرحلة لم تعرفها دول أخرى إلا بعد ذلك ببضعة آلاف من السنين، بدأت تلك المرحلة مع بدء الاستقرار الزراعي حيث تحولت القبائل الرحل والعشائر إلى أقاليم ومقاطعات nomes وبها انتقلت وحدة المجتمع من وحدة دموية مغلقة إلى وحدة سكنية واسعة ، من وحدة قرابة ضيقة إلى وحدة جوار رحبة .

غير أن هذه المقطعات رغم اتساعها لم تكن فى حد ذاتها سوى وحـــدات هيدرولوجية محليه لم يكن فى مقدورها أن تصمد امام عناصر البيئة التى تدفعها دفعا حثيثا نحو الوحدة الشاملة ، فاختزلت هذه المقاطعات الى وحدتين رئيسيتين هما الوجهان القبلى والبحرى . ويبدو انهما بتأثير الأهواء والمطامع السياسية كانا كلما اتحدا ينفصلان مرة أخرى . ولكن اخـــيرا مالبثت أن انتصرت العوامل الاشد قوة من الدوافع السياسية البشرية ، وهى عوامل البيئة الطبيعة . فقد حدثت الوحدة النهائية التى استمرت بعد ذلك طوال عصور التاريخ الفرعونى تقريبا . وكان ذلك ايذانا بقيام الأسرة الاولى الفرعونية حوالى عام ٣٢٠٠ ق.م فكانت مصر بذلك أول أمة بمعنى القومية الصحيح . وأول دولة بالمعنى السياسى الكامل . واتخذت الدولة الموحدة عاصمتها (الجدار الأبيض ـ منف) فى المركز الجغرافى للبلاد ، عند رأس الدلتا ، فكأنها بهذا الاختيار قد أعلنت انتصار الطبيعه على الانسان اذ أصبحت رأس الدلتا مقرا لعاصمة مصر ورمزا لوحدة البلاد ومركزية الحكم ، ليس طوال أغلب العصر الفرعونى فحسب بل طوال أغلب التاريخ المصرى كله .

التكامل بين الموضع والموقع أو بين العزلة والاحتكاك :

اذا كانت مصر كواحة صحراوية منعزلة بالموضع وبعيدة عن الاحتكاك بما

حولها (بالنسبة لمن ينظر اليها من داخلها) فانها بالموقع فى مركز هذا الاحتكاك، فهى فى قلب الدنيا وعلى ناصية التيارات الحضارية والثقافيه . ان التناسق بين أثر الموقع والموضع فى مصر قد أدى الي التكامل فيها بين العزله والاحتكاك، فلم تكن مصر مجرد منبع لحضارة حفرية ولا مصبا فقط لكل حضارة وافدة، بل كانت دائما منبعا ومصبا ، تأخذ وتعطي أبدا . وهذا الأخذ والعطاء كان ومازال من مميزات الشخصيه المصرية . وفى عملية الأخذ لم تكن مصر تأخذ كل مايفد اليها على علاته ، بل كانت تنتقى وتهضم أو تنبذ وترفض، فتنتقى مايلائمها وتنبذ مالا يلائمها ، بل حتى في عملية الانتقاء كانت أحيانا تمتص وتخرج ما امتصته فى ثوب أكثر ابداعا وأكثر ملاءمة لشخصيتها وروحها. والمثال على ذلك تلك التأثيرات الحضارية العراقية التى وفدت على مصر فى عصورها المبكرة قبيل العصر الثينى أي قبل قيام الدولة المصرية الموحدة بقليل .

فلقد أثارت بعض المظاهر الحضارية ذات الطابع الأجنبي التى ظهرت فى الصعيد فى ذلك العصر تكهنات كثير من الباحثين ، فبعضهم افترض وصول هجرة جاءت من الشرق بجنس غريب سموه جنس الأسرات ، وانه ربما جاء من بلاد مابين النهرين وما حولها ، وأن اصحابه استطاعوا أن يتغلبوا على القطر شماله وجنوبه وأنهم ادخلوا إلى مصر مظاهر الحضارة الفرعونية التى ظهرت فى عصر بداية الأسرات كعلامات الكتابة وعبادة الاله حورس والوحدات الزخرفية الحيوانية وطريقة بناء المشكاوات من اللبن والأختام الاسطوانية وغير ذلك . وهذا الرأي معناه أن الحضارة الفرعونيــة مستوردة مــــن الخارج وليست أصيلة فى مصر .

غير أن هذا الرأى لايمكنه الصمود أمام الحقيقة الواضحة وهي أن اشكال العناصر الحضارية التى ظهرت فى العصر الثينى ذات طابع محلى وبعضها توجــد

مراحل تطوره فى البيئة المصرية نفسها . ومعنى هذا أن الحضارة المصرية فى مجموعها حضارة أصيلة نشأت فى البلاد وإن ماظهر على بعض عناصرها من أشكال اجنبيه الطابع لايعدوان يكون مجرد تأثيرات حضارية وفدت من الخارج ، وهذه التأثيرات تتمثل فيما يلى :

(١) اشكال سفن ذات نهايات مرتفعه تشبه السفن العراقية التى ترجع لذلك العصر وقد ظهرت فى نقوش مقبض سكين جبل العركى (بالقرب من نجع حمادى)وفي رسوم جدران مقبرة الكاب(بلدة عند ادفو) وعلى صخور وادى الحمامات (بين قفط والقصير) ووادى عباد (بين ادفو ومرسى علم على ساحل البحر الأحمر) .

(٢) شكل رجل اجنبي ذى لحية يلبس عمامة ورداء طويلا وقد ظهر على سكين جبل العركى يفصل بين أسدين (شكل ٢ ب) ولم يكن المصريون يرتدون هذه الملابس الثقيلة بينما ظهر مايشبهها فى العراق (شكل ٢ أ) كما لم تظهر رسوم الفصل بين حيوانين ضمن الرسوم المصرية الأصيلة وانما كانت شائعة في الرسوم العراقية المعاصرة (شكل ١ أ) وقد تكرر منظر الفصل بين حيوانين في رسوم مقبرة الكاب (شكل١ب)وعلى لوحة نعرمر (شكل٣ب)[١١] التي عثر عليها في الكاب أيضا) .

(٣) ظهور الحيوانات ذات الرقاب الملتفة على اللوحات التي ترجع لعصر ما قبيل الأسرات وعلى لوحة نعرمر (شكل ٣ ب) وهو عنصر زخرفى عراقى أيضا (شكل ٣ أ) [١٢].

(٤) ظهور أوانى ذات صنبور (اباريق ذات بربوز) فى مصر فى عصر تال لعصر ظهورها فى العراق . ومن أمثلة ذلك الاناءالذى يمسك به حامل نعال الملك على لوحة نعرمر .

(٥) ظهور المشكاوات أو الفجوات المنتظمة فى المبانى المصرية وخاصة فى الصعيد ومن ذلك مصطبة الملكة نيت حتب زوجة الملك نعرمر فى منطقة نقادة (شكل ٥ ب) (١٣) (القريبة من قفط) وكانت هذه المشكاوات من خصائص العمارة العراقية . (شكل ٥ أ) (١٤) .

ويلاحظ أن هذه التأثيرات ظهرت في المنطقة الممتدة عند نهايات الطرق القادمة من البحر الأحمر وهى طريق وادى الحمامات المؤدى إلى قفط على النيل وطريق وادى عباد الذى ينتهى عند ادفو (انظر خريطة رقم ١) . فضلاعن أن رسوم السفن ذات الطابع الأجنبي وجدت على صخور وادى الحمامات ووادى عباد . وقد عثر على اسم « نعرمر » على صخور وادى القاش جنوب وادى الحمامات مما يدل على نشاط له في الصحراء الشرقية ومناطق البحر الأحمر. وهذه القرائن تشير إلى أن هذه التأثيرات العراقية وفدت عن طريق البحر الأحمر وانها دخلت مصر عبر الطرق الوافدة من هذا البحر إلى وادي النيل أى عبر طريق وادى الحمامات ووادى عباد، وأن دخولها مصر من البحر الأحمر يجعل من المستحيل أن يأتى بها جنس دخل البلاد على شكل هجرة ، ذلك أن الملاحة في هذا البحر والطبيعة القاحلة لسواحله تجعل من المستحيل السماح لجماعات كبيرة العدد تأتى في شكل هجرة أو غزوة أن تجتازه ، وخاصة فى تلك العصور البعيدة عندما كانت السفن ذات تركيب بدائى أو شبه بدائى ولا يمكنها أن تصمد أمام زوابع البحر الأحمر العنيفة وأمواجه العاتية . لهذا كان من المرجح أن تكون هذه التأثيرات قد دخلت مصر بطريق سلمى أى عن طريق التجارة . وربما جاء بها شعب وسيط كان يسكن منطقة متوسطة بين مصر والعراق، ولعلها تكون جنوب الجزيرة العربية حيث تتوفر سلعة هامة كان الشعبان في مصر والعراق منذ أقدم العصور يبذلان كل مرتخص وغال

في سبيل الحصول عليها وهي سلعة البخور ذات الأهميـة القصوى في الطقوس الدينية في المعابد المصرية والعراقية . (١٥)

ومن الظواهر المثيرة للاهتمام أن أغلب هذه التأثيرات العراقية ما لبثت أن اختفت من الرسوم المصرية التي ترجع للعصر الثيني ، فاختفت صور الحيوانات ذات الرقاب المتداخلة وصور البطـــل الذي يفصل بين أسدين . ويبدو أن الشخصية المصرية نبذت هذه الأشكال المرعبة التي لم تلائمها بينما أبقت على العناصر الحضارية التي يمكن أن تتفق مع روحها مثـل أشكال المشكاوات في المبـاني (الفجوات المنتظمة). ولكن هذه المشكاوات لم تستمر على حالها بل أخذت شكلا أكثر انتظاما وتناسقا عما كانت عليه في البيئة العراقية ثم تجلت فيما بعد كأروع ما يكون في مباني زوسر في سقاره (شكل ٣١) (١٦) ، بعد أن أضفت عليها الشخصية المصرية خاصية الاعتدال والانتظام والتناسق الأصيلة في الطبيعة المصرية . وبعد أن أضفى عليها المعماري المصري حساسيته الفنية التي امتاز بهـــا على زميله العراقي .

ويلاحظ أن هذا اللون من التطور ظهر أيضا في احدى الوحدات الزخرفية النباتية التي يبدو أن اصولها وفدت من العراق ، ومثـــال ذلك الشكل الذي رسمت به سيقان زهرتي اللوتس المربوطتين إلي بعضهما على الآثار المصرية(*) فرغم أن زهرة اللوتس مصرية صميمة فان سيقـان الزهرتين رسمت بطريقة تشبه إلى حد كبير رسم سيقان الزهور التي كانت تحلي واجهات الأبواب على

(*) ظهرت هذه الوحدة على شكل زهرتي اللوتس المربوطتين لأول مرة على فخار العصر السابق للعصر التاريخي في منطقة نقادة

Petrie, Egyptian Decorative Art p. 62.

الأختام الاسطوانية العراقية (شكل ١٦ ، ب) ولكن شكل الزهرة المصرية يبدو فيه التناسق والإحساس الفنى مما يضفى عليها جمـــالا تفتقر إليه الزهرة العراقية .

وإلي جانب هذه الأمثلة التى طورها المعمارى المصرى والفنان المصرى يلائم ذوقها الفنى الحساس ، هناك أيضا مثال آخر يدل على ملاءمة الشخصية المصرية للتأثيرات الأجنبية بما يتفق مع الروح المصرية . فقد عـثر فى منطقة نجع الدير (الواقعة شرق النيل فى مواجهة البلينا بمحافظة سوهاج) ، عثر على اختام اسطوانية تشبه فى شكلها العـام الأختام الاسطوانية التى اشتهرت بهـا العراق وخاصة في العصر السومرى . ولكنها تختلف عنها في موضوعاتهـــا. فالمعروف أن الأختام الاسطوانية السومرية كانت تنقش عليها رسوم تمثـل موضوعات دينية من الأساطير أو مواكب حملة القربان إلي المعابد . ولكننـا لانجد هذه الموضوعات على الأختام الاسطوانية التى وجدت فى نجع الدير ، بل نجد بدلا منها موضوعات جنازية تمثل صاحب الختم جالسا أمام مائدة قرابين ظهرت فوقها أرغفة خبزوهو يمد يده اليها وقد تدلى شعره خلفهوظهر أسفله مايشبه المقعد أو السرير (شكل ٧) . وهو نفس الأسلوب الذى شاع فى رسوم المعابد المصرية فيما بعد في العصر التاريخي والذى يصور صاحب المقبرة جالسا أمام مائدة قربان (شكل٦٢) وهكذا أخـذ المصريون من العراقيين الختم الاسطوانى ولكنهم نفذوا موضوعات رسومه بأسلوب يلائم الروح المصرية والمتطلبات المصرية الغالبة .

من هذه الأمثلة التى ترجع إلى أقدم عصور التاريخ المصرى القديم، يمكن أن نرى أن احدى الصفات الهامة التى ميزت الحضـارة المصرية والشخصية المصرية وهى صفة الامتصاص والاحتواء ، قد ظهرت مـــع تكوين ونشأة

الحضارة المصرية ، وفى هذا دليل على أنها أصيلة فى التربة المصرية . ولا غرو فان الطبيعة المصرية التى جعلت من مصر شبه واحة صحراوية وأمدتها بأسباب التفرد والعزلة ، قد أكدت شخصيتها وعمقتها وأسبغت على هذه الشخصية من القوة ما جعلها تحتوى التأثيرات الأجنبية وتمتصها وتمثلها وتخرجها فى ثوب جديد. ومن ناحية أخرى لم تكن هذه العزلة عزلة تقوقع وانطواء ، وإنما كانت عزلة حماية وأمن وصلة واحتكاك فهى لم تحجب مصر عما حولها حتى فى تلك العصور البعيدة التى كانت لا تزال فيها وسائل الاتصال والانتقال فى مراحلها البدائية .

الباب الأول

نشأة و تطور النظام السياسى والادارى

فى مصر الفرعونية

الباب الأول

نشأة وتطور النظام السياسي والاداري في مصر الفرعونية

تمهيد

أسس النظام السياسي والاداري في مصر الفرعونية

أوضحنا في الصفحات السابقة كيف كانت الوحدة حتما طبيعيا في وادي النيل الأدنى دفعت إليه عوامل الطبيعة وعلى رأسها طبيعة النيـــل وفيضانه. وكيف أن هذه الوحدة اصطبغت منذ قيامها بمركزية آمرة تمثلت أول ماتمثلت في اختيار العاصمة في ذلك المكان المركزي من الوادي وهي منطقة رأس الدلتا وقلنا أن المركزية أصبحت طابع النظـام السياسي والإداري في مصر طوال العصر الفرعوني بل طوال أغلب ما تلاه من عصور.

والواقع أن من يتأمل ملامح النظام السياسي والإداري في مصر الفرعونية يلاحظ أنه منذ نشأته ارتبط بالنهر وبالكفاح ضد طغيان فيضانه، فان أقدم صورة تظهر الفرعون في حياته الدنيـا (بين البشر والناس) هي الصورة التي تمثل الملك العقرب (الملك السابق للملك « مينا ـ نارمر » مباشرة) وهو يحتفل بشق قناة (شـكل ٥٩) (١٧) فقد ظهر الملك واقفا بجوار القناة وقد أمسك بفأس وأمامه تابع يمسك بسلة لعل فيها البذور للانبات ووراءه كاهن يمسك بحزمة من سنابل القمح. ولا شك أن هذه الرسوم ذات مغزى عظـــيم فهي تشير إلى احدى الوظائف الهامة للفرعون بل لا نغالي إذا قلنا انها أهم وظائفه وهي قيادة شعبه في كفاحه لتطويع مياه النيل وفي جهوده لزراعة الأرض.

اذن كانت وظيفة الملك ، كما ظهرت على أقدم الآثار المصرية تختص أساسا بتكتيل الجهود لتحقيق مطالب حياة الناس فى هذا الوادى ولتحقيق الرخاء والرفاهية لرعاياه بتطويع النهر والسيطرة على مياهه ،وذلك باقامة الجسور وشق الترع والقنوات . وهكذا كانت مصر منذ أقدم عصورها مجتمعا هيدرولوجيا أى مجتمعا يدور تنظيمه حول مواجهة مشاكل الرى والزراعة والى ابتكار وسائل الرى الصناعى (الرى الذى يقوم على سواعد الانسان اكثر مما يقوم على اكتاف الطبيعة كالمطر) وتنظيم المجهود البشرى وتوجيهه نحو تطويع النهر والسيطرة على مياهه .

بهذا أصبح الرى فى مصر مرادفا للتنظيم والتنظيم المركزى الذى يخضع فيه الجميع طواعية لسلطة عامة مطلقة . ومن هنا كان أحد أسباب قيام ذلك النظام السياسى الذى تميزت به مصر وهو نظام « الملكية المؤلهة » فعندما يكون الفرعون إلها فهو يستمد سلطته من الآلهه فيصبح له الهيمنة الكاملة على رعاياه وتغدو أوامره من وحى الآلهة بل هى أوامر الهيه أقوى من أى قانون.

وقد ترتب على قيام نظام الملكية المؤلهة كنظام سياسى لمصر بالاضافه إلى ما تفرضه ظروف المجتمع الهيدرولوجي من تركيز السلطات فى يد قوة مركزية ـ ترتب على كل ذلك أن أصبحت المركزية من أهم سمات النظام الادارى فى مصر الفرعونية ، ذلك ان وظيفة الدولة فى المجتمع الهيدرولوجى حيث الزراعة المعتمدة على الرى الصناعى أضخم من الوظيفة المألوفه للدولة عامه لان الدولة فى البيئة الفيضيه تعتبر اداة كبرى فى تغيير صفحة الاقليم والسيطرة على مياهه، فهى بهذا الدور تزداد قبضتها وسيطرتها بدرجة كبرى ، وتحتاج إلى جهاز ادارى منظم تنظيما دقيقا للاشراف على عمليات الرى والزراعة ومن هنا كان

المجتمع في مصر منذ أقدم العصور مجتمعا حكوميا مركزيا ، الحكومة فيه هى التي تملك زمام المبادرة عن طريق ادارة مركزية توجه الجهود في مختلف ارجاء البلاد لمواجهة تحديات النهر والفيضان وتلك الادارة المركزيه كانت في مصر الفرعونية هى الملك ومعاونيه .

ورغم أن الطابع العام لنظام الحكم في مصر الفرعونية كان الطابع المركزى، فقد سارت الاقليمية أو الطابع الاقليمى كخاصية جانبية الى جانب هذا الطابع المركزى الاساسى ، وكانت مظهرية أو أو شكلية فقط . وتتجلى هـذه الاقليمية في وجود القاب للفرعون وموظفيـه تحمل ذكرى تقسيم مصر إلى قطرين شمالى وجنوبى ، وهو التقسيم الذى انتهى بالوحـدة التي حققها الملك مينا ــ نعرمر . كما تتجلى الشكلية أيضا في وجود نظام لحكم المقاطعات أو الاقاليم يعتمد أساسا على إدارة شئون الرى في المقاطعة .

نستخلص من كل ماذكرنا أن النظام السياسى والادارى قد اصطبغ في مصر منذ العصر الثينى بخصائص أربعـة ميزته طوال العصر الفرعونى تقريبا وهذه الخصائص هى :ـ

أولا : فكرة الملكية المؤلهة .

ثانيا : مركزية شديده وكانت هـذه المركزية تؤكد سلطة الملكية والوهيتها كما كانت الملكية المؤلهة بدورها تؤكد تلك المركزية . وبناء على ذلك كانت الادارات الحكوميـة المركزيه تنسب للملك أو تخضع للاشراف الملكى المباشر وشبه المباشر . واختصت بجميع شئون البلاد وخاصة ما يتصل منها بالثروة العامة كتنظيم الري وتحديد أوقات الزراعـة وتسجيل ارتفاع

النيل وجمع الضرائب . وقد اصطبغت هذه الادارات بطابع التنظيم الهيدرولوجى فاكتسبت خصائص التنظيم الجيد المحكم . وأصبح هـــذا التنظيم من صفات المجتمع المصرى بل اصبح حسن التنظيم موهبة خاصة تميزت بها الادارة المصرية. ومكنت هذه الموهبة المشرفين على المشروعات من السيطرة على اعداد هائلة من البشر وتوجيههم لتنفيذ أضخم المشروعات وخاصة مشروعات التشييد والبناء (كبناء الاهرامات فيما بعد) .

ثالثا : ثنائية شكلية اسبغت على الادارات الحكوميه (الملكية) ربما حفظا للتقاليد القديمة مثل توحيد القطرين أو ربما ارضاء لأهل الشمال .

رابعا: نظام ذو طابع هيدرولوجى لحكم الاقاليم أو المقاطعات أى يدور أساسا حول شئون الرى وتنظيم المياه وترقية الزراعة . ولهذا نجد أن حاكم الاقليم أو المقاطعة فى العصر الثينى كان يلقب «المشرف على حفر الترع» (عج — مر) .

هذه الخصائص الاربعة التى اتصف بهـــا النظام السياسى والادارى منذ العصر الثينى شكلت الطابع العام لهـــذا النظام فيما بعد وخاصـــة فى عصر الدولة القديمة. ولهذا سوف نبدأ بدراسة محور ذلك النظام وهو الملك أو الفرعون المؤله.

الفصل الأول

الملكية فى العصر الثينى وخصائص نظام الملكية المؤلهة

ان العوامل المتعددة التى فرضتها الطبيعة المصرية كما ذكرنا حتمت قيام نظام للحكم يتمثل في وجود ملك مؤله على رأس السلطة فى البلاد ، واعتبر الملك وسيطا بين الآلهة والناس ولاسيما آلهة الطبيعة المصرية (الشمس والنيل) التى اعتبرها المصرى مصدرا لما يتمتع به من خير ورخاء لان الملك بزعامته لرعاياه يمثل السلطة التى توجه الناس نحو استغلال امكانيات الطبيعة المصريه بما فيها من خير ورخاء (١٨).

وقد عبر المصريون عن تأليه الملك بأن اعتبروه وريثا لآخر من حكم مصر من الآلهة وهو الاله حورس(١٩) الذى يرمز المصريون له بالصقر ربما لأن الصقر هو أقرب الكائنات الى الشمس ، الاله الأكبر فى مصر ولذلك نجد الفراعنة منذ بداية العصر الثينى يكتبون أسماءهم داخل مستطيل يعلوه شكل الصقر رمز هذه الملكيه المؤلهة . وهو ما يعرف باللقب الحورى (نسبة الى الآله حور) . وكان الجزء الاسفل من المستطيل يمثل واجهة القصر الملكي . والواقع أن العوامل الطبيعية لم تكن وحدها هى الدافع لتأليه الملك ، بل كانت هناك عوامل أخرى سياسية ، ترجع إلى تلك الثنائية التى ميزت النظام الحكومى المصرى منذ بداية التاريخ الفرعونى والتى ظهرت حتى فى القاب الملك نفسه ، مثل لقب «ملك الوجهين القبلى والبحرى» (نسو-بيت) ومثل« لقب الربتين أو السيدتين» (نبتى) ويفسر ذلك أحد الباحثين بقوله: كانت مصر فى نظر المصريين بلدا واحدا وفى

الوقت نفسه هي بلدان لأن مصر العليا ومصر السفلي أي الصعيد والدلتا كانا دائما يحسان أن كلا منهما يختلف عن الآخر . وفي أية فترة من الفترات التي كان يضعف فيها الحكم كانا ينفصلان عن بعضهما . ولم يمسك عليهما وحدتهما الا اعتمادهما المشترك على مياه النيل ، وقبول المبدأ القائل بأن مصر لم يكن يحكمها شخص من الوجه القبلي أو شخص من الوجه البحري ، ولكن يحكمها اله تتمثل فيه القوى الجوهرية في كل من «الأرضين» . فاذا قبل الوجه البحري هذا المبدأ فلم يكن من حقه أن يعارض في أن يحكمه إنسان تقيم عائلته في الوجه القبلي ، فقد كان مقررا أن هذا الانسان لم يكن تابعا لمنطقة جغرافية في هذا الوجود ولكنه كان من عالم الآلهة .(٢٠)

ولقد أعلن الملك نفسه أنه الاله « حورس » اله السماء مثل الصقر، وأعلن نفسه أنه هو « الربتان» (نبتي) لأنه اتحدت فيه شخصيتا الآلهتين اللتين كانتا تمثلان الوجه القبلي والوجه البحري ، وكان هذان الادعاء أن في حد ذاتهما كافيين لان يباعدا بينه وبين اعتباره منتسبا لأي جزء من أرض مصر .(٢١)

وتمشيا مع الوظيفة الأولى للفرعون وهي الوظيفة المرتبطه بالري والزراعة لتحقيق الخير والرفاهية للبلاد ، فقد كان الفرعون يعتبر في نظر المصريين «ملك الماء » وقد عبروا عن ذلك بالرسوم والصور في ذلك الرسم الذي أشرنا اليه والذي يصور الملك العقرب يرأس احتفالا يشق قناة ، كما عبروا بالكتابة عندما أشاروا إلى أن الفرعون كان يلقي في النيل كل عام بأمر كتابي أن يبدأ فيضانه في الحال .(٢٢) ولم يكن ذلك الا رمزا لما كانت تقوم به الادارة الملكية المختصة من جهود كل عام لدراسة الظروف التي يحدث فيها الفيضان وتسجيل ارتفاع المياه بالذراع . وقد نقل الينا ذلك حجر بلرمو منذ الأسرة

الاولى (*).

وبالنسبة للزراعة عبر المصريون عن واجبات الملك إزاء ثروة البلاد الزراعية باعتباره « ملك الحصاد ». ونفس الرسم الذى يصور الملك العقرب ، يحمل هذا المعنى أيضا . فبينما صور الملك يمسك بالفأس لشق قناة ، صور أتباعه وهم يبذرون البذور ويقدمون السنابل . وهكذا كانت تتكامل فى أذهان المصريين تلك الفكرة المنطقية ، وهى إعتماد الزراعة على تنظيم المياه والسيطرة عليها . وقد سجل هيرودوت ماعتبره المصريون عملا جليلا نسبوه للملك مينا هو أنه حمى الدلتا من الفيضانات المرتفعة بانشاء سد عظيم . (٢٣)

وإلى جانب هذا الاهتمام بالرى والزراعة ، كان الملك يعنى بالمحاصيل ويهتم بحفظ الحبوب في المخازن والشون . كما كان يوجه اهتماما كبيرا للاكثار من الثروة الحيوانية . وكانت الادارة الملكية في عهد الأسر الأولى تقوم باحصاء الحقول والحيوانات في أوقات منتظمة ، وتوزع الارض للزراعة بين جماعات الزراع ، فقد كانت أرض مصر جميعها ملكا للملك . وعند الحصاد كان الملك يترك لكل عائلة من المزارعين القدر الكافى من المحصول اللازم لغذائهم . وفى وقت القحط كان يمون شعبه مما ادخره في مخازنه .

لقد كانت وظيفة الملك منذ العصر الثينى إلى جانب تحقيق رخاء شعبه بتنظيم الرى وزراعة الارض زراعة منتظمة والاهتمام بالمحاصيل والثروة الحيوانية — كانت هذه الوظيفة تشمل ناحيتين اخرتين هما : أن يكفل عبادة الآلهة وأن يضمن حراسة مصر . وتذكر الحوليات بدقة ماكان يفعله الملوك تحقيقا لهذه الغايات ، فقد كانت عبادة الآلهة تقضى تشييد المعابد ، واقامة الشعائر ، وتقديم

(*) يوجد هذا الحجر فى متحف مدينة بلرمو عاصمة صقلية . وقد سجل عليه المصريون الاحداث التى وتمت فى عصور ملوك الاسرات من الأولى حتى منتصف الخامسة .

القرابين، والاحتفال بالاعياد، وفي هذه كلها يحتل الملك دائما المكان الأول ، وإن حجر « بالرمو » يذكر مثلا السنين التى « مد » فيها الملك « الحبل » ليحدد محيط هذا المعبد أو ذاك (أثناء الاحتفال بوضع أساس المعبد) ، ويعدد أعياد الآلهة التى احتفل بها الملك والظروف التى قدمت فيها قرابين وفيرة جدا على المذابح فى المعابد .(٢٤)

وإلى جانب هذه الالتزامات التي تكاد تكون يومية، يحيي الملوك كل عامين حفلا عظيما لتمجيد اله الاسرة الحاكمة الذى يرمز اليه الصقر « جور » (حورس)، انه عيد « سدانة خور » (شمسو حور)، وهو يتطلب نفقات عظيمة ، من أهمها بناء سفن كبيرة لرحلة الاله والملك فى النيل، ولعلها كانت تصل إلى بلدة « نخن » (هيراكنبوليس أو الكوم الأحمر عند ادفو)، حيث يوجد معبد حورس القديم.

أما حراسة مصر فكان الملك يتولاها بالحملات التى يقوم بها على بدو ليبيا والنوبة (ثم سيناء منذ عصر الدولة القديمة)، أولئك المتضورين جوعا ، المتخلفين عن ركب الحضارة (على حد تعبير المصريين) الذين كانوا يغيرون على قرى الوادى ومدنه .

ولتوكيد هذه الحراسة كان الفرعون منذ بداية العصر الثيني حتى نهاية العصر الفرعونى يقوم عند تتويجه بطقس يطوف فيه حول جدار لعله « الجدار الأبيض » الذى أقامه « مينا » عندما شيد منف. وكان هذا الطقس الذى اطلق عليه المصريون « الطواف حول الجدار » يكرر من حين لآخر. ولعله يرمز بذلك إلى حيوية الملك وقوته وقدرته على حراسة البلاد والدفاع عنها .

واحتفالا بذكرى توحيد القطرين ولتوكيد السلطة الملكية عليها وتأكيد مركزية الحكم، كان الفرعون يحتفل عند تتويجه بذكرى « اتحاد القطرين »

(سما ـ تاوى) فكان يجلس فى حلة ملكية فاخـرة على عرش أو على منصة (شكل ٩) يجاورها وتد مغروز في الأرض له شكل العلامة الهيروغليفيـة التي ترمز إلي الاتحاد . وكانت تربط حول هذا الوتد حزم من بردى الدلتا ومـن لوتس الصعيد (شكل ١٠) فعندما يعتلي الملك عرشه يربط نباتى القطرين حول الوتد ثم يطوف الملك طواف الحيوية والنشاط حول « الجـــدار الابيض » (اسم منف أول عاصمة لمصر الموحدة) وبذلك تنعم مصر بالوحـدة والسلام والأمن .

وتشبها باله الشمس كان فرعون يقوم بطقس يرمز الى شروق اله الشمس وبزوغه فى السماء ويقوم الفرعون خلال هذا الطقس بالصعود على منصته وهو يلبس تاج الوجه القبلى ويسمى المصريون هذه الخطوة ، « ظهور ملك الوجه القبلى » (خع ـ نيسو) ثم يصعد مرة أخري وهو يلبس تاج الوجه البحري ويطلق المصريون على هذه الخطوة « ظهور ملك الوجه البحرى »(خع ـ بيت) وبهذا الطقس يؤكد الملك حقيقة على الأرض هي ظهور أو شروق الشمس التى هى المصدر الأول لكل حياة وهـو فى الوقت نفسه يجدد ذكرى تتويجه ملـكا على البلاد . ولقد كان هـــذا الطقس الخاص (بالصعود) يتكرر دوريا فى يوبيله الملكي وكذلك طقس وحدة القطرين وطقس الطواف حول الجدار الأبيض ، حتى يتجدد تأثير هذه الطقوس ولا يضعف قط .(٢٥)

وقد كانت هناك حالات تظهر فيها قـوة الملوك الطبيعية والسحرية غير كافية لأداء المهمة العظمى التي اضطلعوا أمام شعبهم بأدائها ، فالمرض والهرم قد يجعلان الملك غير أهل لمنصبه ، فقدرة الشعب وقدرة الطبيعة رهينتان بقدرة الملك ، فكيف يمكن الابقاء على هذه القوة ؟ لقد حل المصريون هذه المشكلة

بالاحتفال بتجديد شباب الملك في عيد يوبيل ملكى سموه عيد «سد» (ربما تعنى الكلمة عيد النهاية) وكان يسمى أيضا العيد الثلاثينى ربما لأن الملك كان فى الأصل يحتفل به بعد مرور ثلاثين سنة على اعتلائه العرش. ومع ذلك فقد أخذ الملوك فيما بعد يحتفلون بهذا العيد دون التقيد بمرور ثلاثين سنة، بل إن منهم من احتفل به عدة مرات أثناء مدة حكمه التي لم تبلغ كلها ثلاثين سنة. ولعل ذلك كان لاكتساب التجدد والحيوية التي تضفيها على الملك الطقوس السحرية لهذا العيد.

والظاهر أن الأصل فى العيد الثلاثينى يرجع إلى رغبة المصريين فى نبذ تلك العادة الوحشية التى كانت تقضى بقتل الزعيم عندما يتقدم به العمر والتى يبدو أن المصريين كانوا يمارسونها فى عصور الهمجية والبدائية الموغلة فى القدم (والتى ظلت تمارس حتى عهد قريب عند بعض القبائل الأفريقية)، إذ يبدو أن المصريين عندما تقدموا فى مضمار الحضارة، قد استعاضوا عن تلك العادة الوحشية بذلك الاحتفال الرمزى لتجديد شباب الملك وحيويته فى عيد اليوبيل الملكى.

وحتى بعد الموت لم يكن واجب الملك نحو شعبه قد انتهى بل كان أعظم مما كان عليه فى حياته فى الدنيا. ان الملك المؤله لا يمكن أن يموت. انه يدخل بعد موته فى حياة خارقة للطبيعة ليكون الوسيط بين الأموات من الناس وبين الآلهة. فيظل الحامى والشفيع الذى يرعى الموتى كما كان يرعى الاحياء. ومن هنا جاءت لهفة الشعب على تشييد مقابر ضخمة للمحافظة على جثة الملك من كل أذى، وليهيىء له وسائل حياة ملائمة خالدة. وإن مقابر ملوك العصر الثينى فى سقارة وفى «ثينة» (ابيدوس) كفيلة بالبرهنة لنا على أن المصريين

منذ عهد الأسرة الاولى كانوا يعلقون أهمية كبرى على شفاعة الملك الميت لهم عند الآلهة .

ان هذه المنشات التى كانت تستوعب جزءا كبيرا من نشاط الشعب وثروته لتمجيد جثمان فرعون ، تبرهن على أن الشعب كان يتوقع من الملك فى موته مثل ما كان يراه منه مـن معجزات فى حياته . وإذا كان قبر الفرعون في سقارة أو أبيدوس يصل في ضخامته إلى ضخامة قلعة ، فذلك لأنه يحمى جثمان هذا الذى يتمركز فيه حيا أو ميتا ، مستقبل الانسانيه المصرية .

تلك هى السمات العامة للملكية فى أقدم عهد يتيح لنا التاريخ الوصول اليه في الوقت الحاضر ، فليس الملك فقط « جنـديا موفقا » وحاميا شجاعا لشعبه في ساحة الوغى وقائدا لرعاياه في تحقيق الرخاء . أنه يبدو أيضا فى مظهر الساحر الذى يقيم سلطته على مجموعة من عمليات السحر . فبعد أن « تمثـل وهضم» شخصية وسلطة الآلهة والكائنات المؤلهة المقدسة التى كانت تحمى العشائر والمقاطعات (التى كانت قائمه قبل وحدة القطرين) وا كتسب بذلك قوتها ونفوذها ، نجـده يستولى على الأرضين فيشرق كالشمس ويهب الناس الماء والحصاد ، ويـكفل أمنهم بقوته وبذكائه وبشجاعته وبنفوذه وحيويته التي يكتسبها من التكرار المستمر للطقوس الملكية . أما صحة الملك التى تعد ذات أهمية كبرى من أجل رفاهية البلاد ، فان أعياد اليوبيل الملكى (سد) كفيلة بطقوسها السحرية بتجديدها والعودة بها إلى حيوية وقوة الشباب .

هكذا نشأ نظام الملكية المؤلهة فى مصر منـذ العصر الثينى وأصبح تقليدا مقدسا ثبت على مر الزمن حتى نهاية العصر الفرعونى ، أى لعدة آلاف مـن السنين . وقد تساءل الكثيرون عن علة ذلك الاستمرار الطويل لنظام الملكية

المؤلهة في مصر الفرعونية ، ومايحيط به من طقوس وعبادات ، ويجيب على ذلك « موريه Moret » أحد فلاسفة علم المصريات بقوله: « كان المصريون يعيشون فى بلد تقضي شروطه الطبيعية باستحالة الاستفادة من موارد أرضه الخصبة مالم يكن به نظام يخضع له الجميع ومالم تتوفر الارادة الطيبة لدى جميع سكان الوادى . فماذا يكون مصير فلاح الدلتا اذا حجز سكان مصر العليا مياه النيل عنه أيام الجفاف أو تركوها تسيل فى منتهى السرعة أيام الفيضان العظيم ؟ وكيف يمكن أن تبنى القنوات والسدود والخزانات ويحافظ عليها اذا لم يتعاون الناس جميعا على اقامتها ؟ وكيف يمكن أن تستغل استغلالا كاملا اذا كانت المنافسات بين العشائر تقف حجر عثرة فى سبيل أعمال الفلاحة الدقيقة ؟ وما جدوى حصاد القمح والشعير ، وقطف الأعناب وتربية آلاف الحيوانات الاليفة وفيم تبتدع وسائل الراحة والترف عن طريق الحرف وصناعات المعادن اذا كان بدو الصحراء يهبطون إلي الوادى للسطو عليه ؟ ......

إن كل هذه الضمانات لن تتحقق إلا فى ظل نظام قوى موحد يكون للحاكم فيه القوة والسلطة الضروريتان حتى يمكن مطالبته بادارة أعمال الفلاحة والصناعة وبالعدل بين الناس جميعا ، ونشر الأمن فى البلاد .(٢٦)

إن هذا الرأى يؤكد أن نظام الملكية المؤلهة نشأ واستمر فى مصر لأنه كان تابعا من متطلبات البيئة الطبيعية المصرية ، فهو أصيل فى التراب المصرى، مرتبط أشد الارتباط بذلك الاساس الاول الذى يقوم عليه أى نظام سياسى أو اجتماعى وهو الاساس الاقتصادى الطبيعى .

التنظيم الادارى لأجهزة الحكم فى العصر الثينى

قلنا ان النظام السياسى والادارى فى العصر الثينى قام على أركان أربعة :ـ

١ ـ فكرة الملكية المؤلهة .

٢ ـ مركزية شديدة كان مظهرها اطلاق اسم « بيت الملك » على الادارات الحكومية وأجهزة الحكم .

٣ ـ ثنائية شكلية أسبغت على هذه الادارات .

٤ ـ نظام إدارى للأقاليم يختص أساسا بشئون الرى والزراعة .

ولما كان العصر الثينى هو عصر التأسيس والبناء بالنسبة للحضارة الفرعونية فسوف نجد أن نظم الادارة التى سادت فى هذا العصر أصبحت على الرغم من بساطتها أساسا لكل التنظيمات الكبيرة التى أعقبتها فى عصر الدولة القديمة .

فقد تمثلت المركزية فى إشراف الملك نفسه على مختلف المصالح ، وتمثلت الثنائية فى معاونيه ، إذ كان يعاونه موظفان كبيران يحملان لقبى « حامل خاتم الاله » ملك الوجه القبلى) و« حامل خاتم ملك الوجه البحرى » . وكانا يشرفان على الخزينة الثنائية (پر ـ حج) التى كانت تسمى أحيانا « بيت المال الأبيض » (الجنوب) و « بيت المال الأحمر » (الشمال) وقد اختصر هذا الاسم فيما بعد إلى « بيت المال الأبيض المزدوج » (پر (وى) ـ حج) . ومن ذلك نلاحظ أن الادارة المزدوجة كانت قائمة من حيث الشكل أو المبدأ وإن لم تكن كذلك فى الواقع . والدليل على ذلك أن اسم بيت المال المزدوج كان يكتب فى الهيروغليفية برسم بيتين أى بصيغة المثنى ولكن لا ينطق بصيغة المثنى « پر (وى) ـ حج » بل بصيغة الفرد « پر ـ حج » .

ونجد هذا النظام المركزى (فى حقيقته) الثنائى (فى شكله) كان قائما

أيضا فى القاب موظفين كبيرين هما « نائب الملك فى نخن » (اسم العاصمة القديمة للجنوب قبل اتحاد القطرين) ونائب فى « بوتو » (اسم عاصمة الشمال) بل كان يحمل اللقبين أحيانا موظف واحد . وفى هذا برهان على أن هذه الثنائية فى العصر الثينى لم تتعد المظهرية أو العرف والتقاليد فحسب (٢٧) .

وهناك ظاهرتان أخريان للمركزية وسيطرة الادارة الملكية سيطرة مباشرة على شئون البلاد وهما :

١ ـ قيام رجال البلاط الملكى بمهام مالية وغير مالية فى أرجاء البلاد .

٢ ـ كثرة حملة الأختام لختم كافة الأعمال بالختم الملكى وهو دليل على تدخل الملكية فى كل شىء .

فقد كان رجال البلاط الملكى يقومون بالاشراف على إجراء احصاء شامل كل عامين يخرجون خلاله على ظهور السفن وينتقلون فى النيل من اقليم إلى اقليم . وربما كان احصاء خاصا بالأراضى المنزرعة وموارد المناجم . أو ربما كان احصاء للسكان أو احصاء للماشية لتقدير نصيب الدولة منها (٢٨) .

أما عن كثرة حملة الأختام فقد دلت على ذلك الألقاب التى يحملونها بالإضافة إلى حامل خاتم ملك الوجه البحرى الذى كان موظفا كبيراً وله إشراف واسع على شئون الوجه البحرى ومصالح الدولة فيه . وكذلك حامل خاتم ملك الوجه القبلى ، فقد حمل كثير من الموظفين ألقابا تدل على استخدام الأختام فى كل شىء ، ومن ذلك « حامل ختم مخازن الغلال » و « حامل ختم الوثائق » و « حامل ختم موارد الأعياد » بل أن بعضهم حمل لقب « حامل أختام كل شىء » . وكانت توجد إدارة للسجلات الملكية يبدو أنها كانت تحت الاشراف المباشر لأحد كبار حملة الأختام . وكانت تودع فيها الوثائق بعد

ختمها . ويبدو أن مثل هـذه الإدارة كانت المصدر الذى تستمد منه المعلومات لتدوينها على السجلات التاريخية مثل حجر بلرمو .

وبالنسبة لنظام حكم الأقاليم أو المقاطعات فى العصر الثينى ، فقد ذكرنا أن حاكم الإقليم كان يحمل لقب « عج ـ مر » أى « المشرف على حفر الترع » ليؤكد أن اشراف صاحبه على شئون الري والزراعة كان أهم واجباته ومسئولياته .

وكانت كتابة هذ اللقب بالهيروغليفية تشير أحيانا إلى عملية الحفر وذلك عندما تكتب بشكل الفأس. كما كانت أحيانا تشير إلى عملية الرى نفسها عندما تكتب بعلامة القناة أو بعلامة المقاطعة وهذه العلامة الأخيرة مشتقة من شكل الأرض المقسمة إلى حياض .

وكان حاكم الاقليم يختص بالاحصاء فى مقاطعته، كما كانت عليه مسئولية مراقبة ارتفاع الفيضان وابلاغ الحكومة المركزية التي كانت تقوم برصد ارتفاع الفيضان كل عام، حتى تتخذ الإجراءات المناسبة لمواجهة ارتفاعه وتنظيم الانتفاع بمياهه، وحتى يمكنها تقدير الضرائب (العينية) على أساس مدى انتفاع الأراضي الزراعية بمياه الفيضان .

تلك هى الملامح الرئيسية للنظم الادارية في مصر في العصر الثيني، وسوف نجد أنها استمرت كنواة لهذه النظم في عصر الدوله القديمة وما بعده حتى نهاية العصر الفرعونى .

ولكن قبل الانتقال لعصر الدولة القديمة علينا أن نتناول نقطة هامة وهي ما اثاره بعض الباحثين من وجود نظام حكم ديمقراطي في الدلتا قبل توحيد

القطرين على يد الملك « مينا ـ نعرمر » قوامه حكم مجلس من عشرة أعضاء. وقد استندوا فى ذلك على ماورد على لوحة نعرمر مـن تصوير عشرة رجال مقطوعي الرؤوس كانوا حكام منطقة شمال غرب الدلتا التى أخضعها « نعرمر » ضمن اخضاعه للدلتا . كما استندوا على ماورد فى تعاليم الملك «خيتى» فى عصر الاضمحلال الاول مما يشير إلى وجود حكم « مجلس العشرة » هذا فى مقاطعة « اتريب » (حول بنها) بعد تفكك سلطة الفراعنة فى ذلك العصر . وهـذه الوثائق جعلت بعض الباحثين يعتقدون ان الدلتا كانت مقسمة إلى مدن منظمة فى صورة اشبه « بالجمهوريات » يتمتع كل منها بحكم ذاتى . وان سكان هـذه المدن كانوا يتألفون من مواطنين أحرار يسكنون داخل اسوار مدينتهم وفى حوزتهم الاراضى التى تحيط بالمدينة ،وكانوا يعتمدون فى حياتهم على التجارة. ويتألفون من الطبقة الوسطى الحرة وتقوم بينهم أحزاب سياسية متنافسة. وهذا هـو السبب الذى جعل هؤلاء الباحثين يعتقدون أن العشرة رجال الذين كانوا يديرون شئون البلد كانوا ينتخبون من أهل البلد نفسها (٢٩)

هذا هو خلاصة الرأى بشأن وجود مجالس للحكم فى الدلتا وربما يشبه النظام الذى يطلق عليه « الديمقراطية البدائية » وكان سائدا في حـكم المدن العراقية فى العصر السومرى . أما عن وجوده فى مصر فلايوجد أن دليل عليه سوى تلك الاشارات المتفرقة غير الواضحة .

ولعلى السؤال الذى يتبادر الى الذهن في هذا الصدد هـو ، لماذا تميز العراق بهذا النظام الذى يعتبر أكثر تقدما ورقيا من النظام المصرى من وجهة نظرنا المعاصرة ؟ ورغم أن النظام العراقى نشأ أيضا فى العصر المبكر من تاريخ العراق ؟

لا شك أن مرجعنا في هذا الشأن هو البيئة الطبيعية في العراق الجنوبي حيث نشأ نظام الديموقراطية البدائية ، فان ظروف هذه البيئة دفعت العراقيين في العصور المبكرة إلى «اللامركزية». ذلك ان السهول العراقية المترامية الممتدة بين نهري دجلة والفرات في مجاريها الدنيا ، وأرساب النهرين لكميات كبيرة من الرواسب، كل ذلك أدى إلى تجزئة المناطق الواقعة في جنوب العراق وعزلها عن بعضها . وقد قامت الوحدات السياسية على أساس هذه التجزئة ممثلة في دول مدن City-states وظلت التجزئة إلى دويلات هي الطابع السائد في جنوب العراق . وهكذا كان النظام السياسي السائد في جنوب العراق في العصور المبكرة أقرب إلى «اللامركزية» منه إلى المركزية التي سادت في مصر الفرعونية.

ولقد نشأ نظام الديمقراطية البدائية في جنوب العراق لأنه يتمشى مع نظام دويلات المدن ، والمدن العراقية تشبه في ذلك مدن اليونان القديمة. فكان لكل مدينة عراقية مجلس من الذكور يمارس السلطة مع جماعة من الشيوخ تقوم بارشاد هـذا المجلس في تصريف الشئون . وذلك إلى جانب حاكم المدينة الذي لم يكن مؤلها مثل الفرعون في مصر بل كان يعتبر بشرا ووكيلا لآله المدينة . وفي ظل هذا النظام لم يكن قصر الحاكم هو مركز النشاط مثلما كان قصر الفرعون في مصر ، بل كان معبد الاله هـو مركز النشاط . وهكذا اختلف النظام العراقي عن النظام المصري نتيجة لاختلاف عوامل البيئة الطبيعية في العراق عنها في مصر وان بدت متشابهة في ظاهرها .

ولقد أدت عوامل التجزئة في البيئة العراقية إلى قيام صراع مستمر بين المدن العراقية ، ولذلك لم يعرف العراق الجنوبي الوحدة الا عندما فرضت من الخارج ، أي عندما جاء الغزاة الأجانب وفرضوها فرضا للسيطرة على البلاد .

ويتضح ذلك إذا علمنا أن أول دولة موحدة شملت العـــراق الجنوبى كله (وأجزاء من الشمالى) ، قامت على يد « سرجون الاكدى » السامى الاصل. ثم تمت وحدة ثانية على يد « حمورابى » الاموری الأصل . وعنـدما كانت تتراخى القبضة التى تمسك بزمام وحدة البلاد ، كانت المدن العراقية ترجع إلى سابق عهدها من الانقسام والتجزئة . وهذا الوضع يختلف عن الوضع فى مصر الفرعونية التى كانت وحدتها تنبع دائما من الداخل أى تتم على يد أهلها وسكانها. وكان انفصال هذه الوحدة هو الذى تأتى أسبابه من الخارج. فكلما غزا الاجانب مصر كانت البلاد تتفتت إلى دويلات أو ممالك متصارعة مثلما حدث فى عصور الاضمحلال الأول والثانى والعصر المتأخر . وهكذا نجـد تباينا واضحا بين النظام السياسى المصرى الذى يقوم على المركزية وفيه تنبع وحدة البـلاد من الداخل ، وبين النظام السياسى فى العراق الجنوبى المبكر الذى يقـــوم على اللامركزية ، وفيه تفرض وحدة البلاد ، من الخارج . ولا شك أن السبب فى ذلك هو تباين عوامـل البيئة الطبيعية كما سبق أن ذكرنا .

ولعلنا نتسائل ، أى من هذين النظامين أكثر فائـدة للمجتمع الانسانى ؟ هل النظام المصرى الذى يقوم على المركزية الشديدة وعلى فكرة الملكية المؤلهة، أم النظام العراقى الذى يقوم على حكم المجالس ولم يكن حاكم المدينة فيه مؤلها؟ لاشك أننا بمفاهيمنا الحاضرة سوف نفضـل النظام العراقى لانه أقرب إلى نظمنا المعاصرة ، كما أنه أقرب إلى ضمان حقوق الانسان طبقا لمبادئنا. ولكننا إذا حكمنا طبقا لظروف الماضى لوجدنا النظام المصرى أكثر ملائمة للمجتمعات القديمة لأن أهم شىء كان ينقص تلك المجتمعات هو الأمن والامان والاستقرار. فقد كانت القبائل البدائية والشعوب المتبربرة دائمة الاغارة على حدود بلادها وعلى أراضيها من الخارج . كما كان يهدد الناس فى الداخل الصراع بين العشائر المختلفة التى تتجمع فى مدن أو قرى كبيرة فى بداية تـكوين الامم فى هذه

البلاد ، ولذلك كان الأمر يحتاج إلى قوة مسيطرة تملك زمام الناس في الداخل وتتصدي للأعداء في الخارج . ولم يكن نظـــام دويلات المدن القائم على اللامركزية التي تشتت الجهود يصلح لذلك ، بينما كان نظـام الدولة المركزية أفضل بكثير لأنها كانت تتضمن نشر الأمن في الداخل وضمان الأمان من أخطار الخارج لما كان يتوفر لها من الإمكانيات الضخمة نتيجة تجمع السلطات في يدها . وكان تأليه الملوك يعـبر عن مركزية السلطة بمفهوم تلك العصور . ومن الأمور الجديرة بالذكر أن حكام العراق الذين فرضوا الوحدة قد ألهوا أنفسهم مثل « سرجون الاكدى » وابنه « نارام ـ سين » . وهكذا نجد أن مركزية السلطة والوهية الحاكم كانا صنوان في العصور القديمة حتى في العراق الذي لم يكن في نظمه الأصلية ما يؤله الحكام . وهناك دليل على أن النظام العراقى لم يكن يصلح كثيراً لمجتمعات ذلك العصر ، هو تعدد اصدار القوانين التى تستهدف حماية الناس من عدوان الأقوياء ابتداء من تنظيمات « أوركاجينا » حتى قوانين « حمورابى » . وهى ظاهرة ملفتة للنظر في تاريخ العراق الجنوبى ، وهذا دليل على اختلال الأمن الداخلي لأن القانون لا يصدر إلا إذا دعت الحاجة إليه . بينما في مصر الفرعونية نلاحظ أن الأمر كان على العكس تماما ، فلا نسمع عن إصدار قوانين جديدة إلا فى حالات نادرة ، مثل القوانين التى أصدرها الفرعون « حور محب » لتأمين الناس وحفظ أموال الدولة بعد أن ساءت الأحوال فى فترة الاضطراب والفوضى التي سادت في أواخر عصر اخنـاتون وما بعده . ومن هذا المثال يتضح لنا خطأ الحكم على الماضي بمفاهيم الحاضر .

الفصل الثانى

مركز الملك والنظام الحكومى فى عصر الدولة القديمة

ألقاب الملك الجديدة ومغزاها :

قلنا ان الملك فى العصر الثينى كان يحمل ثلاثة ألقاب هى «اللقب الحورى» (شكل ٨ –١) وقد ظهر منذ بداية عصر الأسرات تقريبا ، ثم لقب « نبتى» (شكل ٨ – ٢) أى « الربتان » أو « السيدتان » وقد ظهر منذ ذلك العصر أيضا ، ثم لقب « نسو – بيت » (شكل ٨ – ٤) أى « ملك الوجهين القبلى والبحرى » وقد ظهر منذ عصر الملك « اوديمو » فى الأسرة الأولى .

وفي عصر الدولة القديمة أطلق على الملك لقبان جديدان وثلاثة نعوت هى:

١ – لقب « حور – نوب » (شكل ٨ – ٣) وقد ظهر ابتداء من عصر « سنفرو» ويفسره بعض الباحثين بـ « حور الذهبي » على أساس ما ورد فى النصوص الفرعونية نفسها التى أطلقت على هذا اللقب « الاسم الذهبي » بينما يفسره آخرون بـ « حور المنتصر على عدوه (ست) »اشارة إلىماورد فىقصة اوزير من انتقام حور (حورس) لوالده من عمه « ست »وهزيمته فىعاصمته المسماه « نويت » القريبة من قفط . وقد اعتمد أصحابهذا التفسير علىالترجمة اليونانية لهذا اللقب على حجر رشيد (٣٠) .

٢– لقب « سا – رع » (شكل٨ – ٥) وقد ظهر منذ عصر خفرع ومعناه ابن الشمس وقد أصبح هذا اللقب فيما بعد يسبق الاسمالشخصى للملك الذى يسمى به منذ ميلاده . والأسماء المشهورة للفراعنة مثـــل تحتمس وامنمحات

وامنمحتب كلها أسماء شخصية يسبقها لقب سا ـ رع . بينما أصبح لقب « نسو ـ بيت » يسبق اسم العرش الذى يعطي للملك يوم تتويجه .

وكان اسما الملك اللذان يتبعان لقبي « ابن الشمس » (سارع) وملك الوجهين القبلى والبحرى (نسو ـ بيت) ـ كان هذان الاسمان يكتبان داخل شكل شبه بيضاوى تعرف فى علم الآثار المصرية باسم «الخرطوش» Cartouche للتشابه بينها وبين خرطوش البندقية (شكل ٨ ـ ٤و٥) . وكانت في الأصل ذات شكل مستدير إشارة إلى أن اسم الملك وبالتالى حكمه يمتد في العالم الذى تحيط به دائرة الشمس . وعندما كثرت الحروف والعلامات في أسماء الملوك استطالت هذه الدائرة حتى اتخذت شكل الخرطوش منذ عصر الملك سنفرو .

بهذا اكتملت الألقاب الخمسة للفرعون واستمرت على ذلك حتى آخر العصر الفرعونى. وإلى جانب هذه الألقاب أطلقت على الفرعون في عصر الدولة القديمة صفات أو نعوت اشتهر بها وأهمها ذلك النعت الذى تحور إلي كلمة « فرعون » وأصلها « پر ـ عا » ومعناها « البيت العظيم » . وأحيانا كان هذا النعت يكتب بصيغة المثنى . ولكن كان ينطق بصيغة المفرد (پر ـ عا) وذلك تمشيا مع ظاهرة الثنائية الشكلية التى سادت النظام السياسى والإدارى في مصر كما سبق أن ذكرنا . وكان لقب « پر ـ عا » أو البيت العظيم منذ ظهوره فى عصر الدولة القديمة يطلق على قصر الفرعون ، وظل كذلك طوال عصر الدولة الوسطى وأغلب عصر الدولة الحديثة . ولكن في أواخر عصر الدولة الحديثة وبالتحديد فى عصر اخناتون أطلق على شخص الفرعون نفسه(٣١) وقد حوره العبرانيون إلي « فرعو » والاغريق إلى Pharaw ومن هذه الكلمات جاءت كلمة « فرعون » المستخدمة في العربية ، وكلمة Pharaoh المستخدمة فى اللغات الاوربية .

ومن النعوت التى أطلقت على الفرعون فى الدولة القديمة أيضا « نتر ـ نفر » ومعناه « الاله الطيب » وكان يطلق على الملك فى حياته، ثم « نتر ـ عا » ومعناه « الاله العظيم » وكان يطلق على الملك بعد موته . وقد ظهرت هذه النعوت منذ عهد الملك خفرع .

إن اطلاق أمثال هذه النعوت الضخمة مثل الاله العظيم والاله الطيب على الملك فى عصر الدولة القديمة، إنما هى تعبير فى الواقع عما بلغته سلطة الملكية فى ذلك العصر من سطوة وجبروت وعن ذلك البون الشاسع الذى يفصل ملك مؤله بالغ القوة والسطوة عن رعاياه . وليس هناك من تجسيد مادى لهذا أبلغ من الفارق الهائل بين ضخامة الهرم الأكبر الذى كان يحوى رفات « الاله العظيم » وبين ضآلة مصاطب (مقابر) رعاياه المنتشرة حوله .

ويبدوا أن الشكل الهرمى الذى ميز مقابر ملوك الدوله القديمة قد كان من ناحية أخرى معبراً عن النظام الاجتماعى والادارى المصرى فى عصر الدولة القديمة ، عندما كانت الدوله والمجتمع أشبه بالهرم ، الملك فوق قمته يليه الوزير وكبار رجال الدولة والكهنة يليهم حكام الأقاليم يليهم عمد البلاد والقرى[٣١].

الوزير :

ظهرت هذه الوظيفة بوضوح فى عصر الدولة القديمة ولم تكن واضحة خلال العصر الثينى وان كان البعض يرى فى صورة الرجل الواقف أمام الملك « نعرمر » (فى رسوم اللوحة المشهورة لهذا الملك) ما يشير إلى أنه كان وزيراً بدليل كتابة كلمة « تت » فوقه وهى قريبة فى نطقها من كلمة « تات »[٣٣]. التى كانت تعنى « وزير » فى العصور التالية .

وأول ظهور وظيفة الوزير كان فى عصر الملك « سنفرو » ، وقد شغل

هذه الوظيفة ابنه المدعو « كانفر » . وظلت الوزارة محصورة في أبناء الفراعنة حتى عصر الأسرة الخامسة عندما تولى الوزارة رجال من صفوف الشعب (٣٤).
ولما كانت أعمال الوزير تتناول ثلاث مجالات رئيسية هى حماية القانون ورئاسة القضاء والأجهزة الحكومية والادارية في الدولة ، فقد عبر المصريون تعبيراً دينيا كعادتهم عن هذه الاختصاصات فاعتبروا الوزير كاهنا للالهة الثلاثة التى ترمز لهذه الاختصاصات وهي الاله «تحوت» رب الحكمة والقانون، والالهة « ماعت » أو « معات » ربة العدالة والقضاء ، والالهة « سشات » ربة الادارة والكتابة .

وفى أواخر عصر الدولة القديمة ونتيجة لزيادة نفوذ كبار الموظفين، امتدت اختصاصات الوزير إلى كافة مرافق الدولة فأصبحت تعرض عليه أمور الدولة جميعها ويتولى هو عرضها على الفرعون ، وأصبح يعتبر محافظا للعاصمة ورئيسا للبلاط وللديوان الملكى ويتولى الاشراف على الخزائن وعلى المنشآت العامة والأعمال المعمارية الكبيرة كما يتولي الاشراف على دور القضاء ودور المحفوظات ودور السلاح . وقد يحمل الوزير من الألقاب ما يؤكد رئاسته لهذه الأجهزة كما سنذكر بعد .

على أنه في الوقت الذى كان فيه الوزير هو رئيس كل شيء يبدو أنه كان يوجد مجلس استشارى يعاونه في شئون الوجه القبلى يتكون من عشرة من كبار الشخصيات حملوا لقب « عظماء عشرة الوجه القبلى» (ور - مج شمعو) وكان يشترط لعضوية هذا المجلس أن يمر الموظف بوظيفة حاكم المقاطعة أولا وفي هذا توكيد للسلطة المركزية واخضاع حكام الأقاليم لهذه السلطة . ولكن منذ عصر الأسرة الخامسة ألغي ذلك الشرط ، وأصبح الوصول إلى عضوية

مجلس العشرة هذا مفتوحا أمام كل من شغل وظائف في سلك الكهنوت أو القضاء .

وكانت الوظائف الكبيرة ذات الأهمية الخاصة تسند إلى أحد عظماء مجلس «عشرة الوجه القبلي» ومثال ذلك وظيفة مدير إدارة السجلات والمحفوظات ومدير مصلحة الأشغال والمباني، وقد مارس هؤلاء العظماء سلطات قضائية كبيرة فكان يختار منهم رؤساء المحاكم والدوائر القضائية الكبيرة (٣٥) .

التنظيم الإدارى لأجهزة الحكم في العاصمة :

أما الجهاز الحكومى فى العاصمة فقد انقسم إلى الأقسام (أو الإدارات أو المصالح) الثلاثة الرئيسية التى تتفق مع طبيعة المجتمع الهيدرولوجي ذى الطابع المركزى كما سبق القول، وذلك بالإضافة إلى إدارة أو مصلحة رابعة خاصة بالأشغال والمبانى كان لها أهمية خاصة لارتباطها ببناء المقابر وهذه الادارات الأربع هى :

أولا : الإدارة الملكية المركزية .

ثانيا : مصلحة الحقول (تختص بالرى والزراعة) .

ثالثا : مصلحة المالية .

رابعا : مصلحة الأشغال العمومية .

ولا شك أننا سنجد أن أغلب هذه الادارات قد أضفى عليها المظهر الثنائى أو المزدوج ولو أنها مركزية في واقعها .

أولا ـ الإدارة الملكية المركزية :

كانت تسمي بيت الملك (پر ـ نسو) (وهى غير القصر الملكي الذى كان يسمى «پر ـ عا» أى البيت العظيم) وكانت المقر الرئيسي لحكومة

البلاد (٣٦) وإن اطلاق « بيت الملك » على هذه الإدارة الحكومية يدل على توكيد مركزية الحكم وسيطرة الملكية على مرافق البلاد. وكانت هذه الإدارة تنقسم إلى أربع إدارات لكل منها فروع في مختلف مقاطعات أو أقاليم (محافظات) القطر يطلق على كل منهـا لفظ « بيت » (پر) أيضا وهذه الإدارات الأربع هى : ـ

١ ـ إدارة (بيت) الوثائق الملكية (پر ـ ع ـ نيسو) : وتشبه إدارات السكرتارية أو الديوان الملكي في الوقت الحاضر. ومهمتها تسجيل الأوامر والمراسيم الملكية (مثل مراسيم تعيين الوزراء وكبار الموظفين وفرض الضرائب واعفاء المعابد منها وغير ذلك) ونسخها وإرسال نسخ منها إلى جميع أنحـاء الدولة لتذاع حتى يسير الموظفين على هديها . وكان يرأسها مدير يختار من أكبر موظفى الإدارة الحكومية وهو أحد أعضاء مجلس العظماء العشرة ويحمل لقب « مدير كتاب الوثائق الملكية » ويعمل تحت إشراف الوزير. وفي المراسيم التى كان يصدرها الملك كان يحرص على أن يأمر الوزير بأن يتولى الاشراف على إذاعتها ووضع نسخ منها على أبواب المعابد لكى تكون ظـاهرة أمام كل موظف حكومى .

٢ ـ إدارة السجلات أو الأختام (پر ـ خر ـ ختم): ويكتب فى اسمها شكل ختم وكانت مزدوجة . ومهمتها تحـرير العقود والقضايا والضرائب وإعطائها صفة رسمية بختمها بختم الدولة (الختم الملكي) (٣٧) .

٣ ـ إدارة النسخ والمحفوظات (پر ـ سش ـ ع): وكانت مزدوجة أيضا ووظيفتها نسخ العقود التى تحررها إدارة السجلات المذكورة وحفظ الملفات الخاصة بحقوق الأفراد وأملاكهم وعقاراتهم .

٤ ـ إدارة الضرائب: وكانت مزدوجة وتنقسم بدورها إلى إدارتين إحداها

تختص بجباية الضرائب من سكان المدن (رخيت) والأخرى بجباية الضرائب من سكان الريف (مريت) وكانت الضرائب تقدر على الممولين بمعرفة المجلس المحلى (ويسمى مجلس الاشراف أو السراة) ، ويصدق على هذا التقدير (بالنسبة لسكان الوجه القبلى) حاكم الوجه القبلى (حامل خاتم ملك الوجه القبلى) يوضع خاتمه عليه .

ثانيا ــ مصلحة الحقول :

وتقابل وزارتى الزراعة والرى عندنا وكانت مزدوجة ايضا، ويشرف عليها مدير يحمل لقب « رئيس كتاب الحقول » ، ويتبعها نوعان من الأراضي:

١ ــ الأراضى الخصبة الممتدة على ضفاف النيل وكانت تقسم إلى ضياع كبيرة تشرف على كل ضيعة إدارة تسمي « بيت الزراعة » .

٢ ــ الأراضي الهامشية وهى الأراضى الواقعة على حافة الصحراء التى لا تغمرها مياه الفيضان إلا قليلا. وترجع أهميتها لمجاورتها لمناطق الجبانات والمقابر الملكية (الأهرامات) وكانت تستخدم كمراعي أو لزراعة المحاصيل القصيرة الأجل كالخضر. ويبدو أن إدارة الرى كانت مدمجة في إدارة الحقول لارتباط الرى بالزراعة وكانت تسمي « بيت الماء » (٣٨) .

ثالثا ــ مصلحة المالية أو الخزانة :

وكانت تسمي « بيت المال الأبيض » (بر ــ حج » ويدل هذا الاسم على تغليب نسبتها للوجه القبلى (التاج الأبيض) وكان يشرف عليها « مدير البيت الأبيض المزدوج». وهذه المصلحة كانت تحت إشراف الوزير مباشرة، وكان لها فروع محلية في أقاليم البلاد يطلق على كل فرع منها اسم « البيت

الأبيض » ويحمل المشرف عليه لقب «مفتش البيت الأبيض» وكانت مصلحة المالية أو البيت الأبيض (المزدوج) في العاصمة تشتمل على قسمين يسمى كل منهما « بيت » أيضا وهما :

١ ـ بيت الذهب (پر ـ نوب):وكان يسمى أيضا « بيت الذهب المزدوج». وكانت مصادر موارده مما تجمعه الحكومة من استثمارات المناجم في مصر والنوبة، ومن الجزية التى تدفعها البلاد الخاضعة لمصر وربما أيضا مما كان يدفع من ذهب للحكومة على هيئة ضرائب . ويبدو من مناظر معبد الملك « سحورع » أن الحكومة كانت تدفع جزءاً من مرتبات الموظفين أو مكافآتهم ذهبا . وفى عصر الأسرة الرابعة كان يوجد بيت « ذهب » خاص بالقصر الملكى نفسه . وربما كان هذا البيت من أهم مصادر الثروة التى مكنت فراعنة هذه الأسرة من تشييد أهراماتهم الضخمة في الجيزة .

٢ ـ « بيت الشونة(المزدوجة) » (پر ـ شنوت أو پر ـ شونت) ولا شكأن وظيفة هذه الإدارة واضحة من اسمها الذي ما زال مستخدما حتى اليوم (شونة) وهو تخزين الغلال وغيرها من الحبوب والمحاصيل التى كانت الحكومة تجبيها على هيئة ضرائب ، وكانت الحكومة تدفع لموظفيها وعمالها جزءا من مرتباتهم حبوبا أو خبزا . ويرأس هذه الإدارة «مدير» يخضع للوزير مباشرة.

وكان لبيت الشونة فروع في مختلف المقاطعات كل منها تحت إشراف مدير يساعده عدد من الكتبة والعمال والمثمنين (٣٩) .

وضمانا لعدم تلف المحاصيل القابلة للعطب فقد اشتمل بيت الشونة على إدارة خاصة لتخزين هذه المحاصيل والمحافظة عليها تسمى « إدارة التموين » (إست ـ جفا) وكان لها أيضا فروع في الأقاليم .

هذه هى الإدارات الرئيسية لمصلحة المالية ولا شك أن الذهب والحبوب وخاصة القمح كانت العملة الرئيسية التى تتعامل بها الحكومة سواء في داخل البلاد أو خارجها إذ لا شك أن الدولة المصرية كانت تدفع بالذهب ثمن بعض السلع التى تستوردها من الخارج ، كخشب الأرز من بيلوس . وهنـاك نوع آخر من العملة وهو النحاس الذى لعب دوراً كبيراً في الاقتصاد المصرى منذ أقدم العصور وكان الموظفون المصريون المنتشرون في كافة أرجاء البلاد يستخدمون معدن النحاس في معاملاتهم (٤٠).

الإجراءات المالية : ليست لدينا معلومات محددة عن هذه الإجراءات ولكن يستدل مما عثر عليه من آثار أن مصلحة المالية كانت لها دفاتر حسابات منظمة تنظيما دقيقا فقد عثر على صفحة من دفتر حسابات يرجع لعصر الأسرة الخامسة ويحتوى على بيان ببعض الضرائب وبالمرتبات العينية (الجرايات) التى تصرف للموظفين . وقد دونت البيانات فى أعمدة أفقية ورأسية .

يتبين من كل مما تقدم وجود تنظـيم إدارى راق لأجهزة الحكومـة المركزية فى مصر في عصر الدولة القديمة (إذا قورنت مصر بالشعوب القديمة المعاصرة لها) ويتضح من هذا التنظيم أن الأولوية فيـه كانت للأجهزة التي تتصل بالإمكانيات الاقتصادية الرئيسية فى البيئة وهى أجهزة الزراعـة والرى وأن هذه الأجهزة تجمعت فى شكل مركـزى تحت السلطة الملكية المباشرة ، بل أن الإدارة الملكية حوت من أجهزة التسجيل والحصر ما يضمن السيطرة على جميع مصادر الثروة فى البلاد سواء منها الثروة العامة أم ثروات الأفراد . ولعل هذا يفسر لنا سبب قوة الملكية المصرية وسطوتها فى عصر الدولة القديمة وغناها مما مكنها من إقامة أضخم المنشآت فى تاريخ الانسانية .

رابعاً ـ مصلحة الأشغال والمبانى (كات ـ نيسو) :

هذه المصلحة يمكن أن تقابل عندنا وزارة الأشغال (القديمة) أو بعض إختصاصات وزارة الإسكان والمرافق الحالية . ولا شك أنها كانت ذات أهمية كبرى فى مصر الفرعونية وخاصة فى عصر الأسرة الرابعة لاختصاصها ببناء المنشآت المختلفة وعلى رأسها المعابد والمقابر الملكية (الأهرامات) .

ومن الظواهر الفريدة فى تنظيم هذه المصلحة انهـا المصلحة أو الإدارة الوحيدة التى لم يجعلها المصريون مزدوجة أى لم يقسموها إلى قسمين تمشيا مع نظام الثنائية حتى ولو بصفة شكلية وقد أثبت ذلك العلامة بيرن Pirenne الذى يعتبر كتابه أكبر مرجع فى تاريخ الإدارة فى عصر الدولة القديمة إذ يقول فى هذا الصدد Ce departement ne fut Jamais dédoublé (٤١) . أى « أن هذه المصلحة لم تكن مزدوجة على الاطلاق » وقد أثار ذلك دهشة الباحثين (٤٢) . ويلاحظ أن هذه المصلحه شأن المصالح والإدارات الأخرى الهامة كانت تحت رئاسة أحد كبار الشخصيات من أعضاء مجلس العشرة . وكان هـذا بدوره تحت إشراف الوزير . ولكن اللقب الذى كان يحمله الوزير بصفته مشرفا عليها كان له طابع خاص وهو « مدير كل الأشغال » وكلمة (كل) هنا تميز هذا اللقب . فهل يعنى هذا ـ بالإضافة إلى عدم إزدواج هذه المصلحة ـ الرغبة فى تجميع السلطة على هذه الإدارة فى قيادة واحدة قدر المستطاع ؟ وهل يمكن أن نفهم من ذلك أن المنظمين المصريين الذين وضعوا أساس هذه التنظيمات الإدارية الراقية قد دفعتهم سليقتهم التنظيمية ومواهبهم الإدارية (وهى الموهبة التى تميز بها المصرى كما قلنا) إلى عدم تجزئتها ولو شكليا ، ضمانا لتوحيد مصدر التوجيه فى إدارة هذه المصلحة ذات الطبيعة الخاصة الحساسة ، التى تعتمد مشروعاتها البنائية الضخمة على أعداد

هائلة من البشر يتطلب تشغيلهم ـ وخاصة في الأعمال الخطيرة مثل رفع الكتل الحجرية الضخمة إلى أعلى الاهرامات ـ تركيز إدارة العمل فى مصدر واحد للتوجيه ضماناً لعدم التضارب الذى قد يؤدى في هذه الأعمال الخطيرة إلى عواقب وخيمة ؟

وأن أعمال مصلحة الأشغال لم تقتصر على المبانى فقط بل إمتدت إلى ارسال البعثات إلي مناطق المناجم والمحاجر في الصحراء الشرقية وشبه جزيرة سيناء .

لقد كان لمصلحة الأشغال والمبانى دون شك أهمية كبرى في مصر الفرعونية للأسباب التى أسلفناها ، وقد ساعد تنظيمها الدقيق على تحقيق تلك الانجازات الحضارية الكبرى التى ما زالت باقية حتى اليوم تتحدى الزمن ، وإن براعة مشرفي ومهندسى مصلحة الأشغال والمبانى تتجلى في تلك المهارة الفائقة في تنظيم الجماعات الضخمة من العمال الذين استخدموا في بناء الهرم الأكبر بوجه خاص، إذ لولا التنظيم المحكم والتوقيت الدقيق لما أمكن السيطرة على آلاف العمال وهم يعملون في وقت واحد في قطع ونقل وبناء مئات الكتل الحجرية الضخمة كل يوم ، التى يبلغ وزن الكتلة الواحدة منها طنين ونصف طن فضلا عن الكتل الأشد ضخامة التى يتراوح وزن الكتلة الواحدة منها ما بين ١٥ ـ ٥٠ طناً . وقد كان ذلك الجهد الخارق مثار تعليقات متضاربة من الباحثين فالبعض يعزوها إلي استخدام المصريين لآلات وأدوات متقدمة لم تصل إلينا ، والبعض يرى أن القسوة المتناهية استخدمت في ضمان الضبط والربط حتى لا يخرج شخص واحد عن دوره المرسوم له ، وأن العمال سيقوا قسرا تحت السياط وأخضعوا للسخرة .

والواقع أن هذه الفروض كلها اعتمدت على تفسير البواعث الخارجية نتيجة

غدم فهم الدوافع الداخلية لدى الإنسان المصرى القديم . فلم يكن المصرى فى حاجة إلى قوى خارجية لكى تفرض عليه العمل أو النظام ، ذلك أن النظام والتنظيم صفات كامنة فى أعماق المصرى القديم اكتسبها من طبيعة الحياة على ضفاف النيل منذ بدأ يتكتل فى جماعات منظمة ليكافح الفيضان ويحول ضرره إلى نفع ثم ليقيم صرح الحضارة فى هذا الوادي ، فكأنما كانت البيئة المصرية بذلك ميدان تدريب دربت المصرى بطريقة غير مباشرة على الاستجابة للتنظيم والقيادة . ومن هنا كان كل مصرى يحمل فى أعماقه هذا الاستعداد شبه الفطرى. ولعل هذا كان الدافع الداخلى الأول الذى كان يحرك سواعد آلاف العمال فى حركات موقوتة ويحرك أرجلهم فى خطوات محسوبة فيسهل على المشرفين توجيههم وتوقيت حركاتهم .

أما الدافع الداخلى الثانى فهو إيمان كل عامل مصرى وهو يبذل قصارى جهده فى عمله الشاق ، بأن هذا الجهد ستكون له مكافأته فى الحياة الأخرى لأن الملك هو الاله الذى سيوفر له حياة خالدة سعيدة فى الآخرة أو هو الوسيط بينه وبين الآلهة الذى سيضمن له رضاء هؤلاء الآلهة فينعموا بتلك الحياة الطيبة فى الآخرة التى كانت غاية كل مصرى ومنتهى آماله .

وأخيراً فان أقوى دليل على انتفاء بناء هذه الآثار الضخمة تحت تأثير القسوة والقهر والسخرة ، هو استمرار الشعب المصرى القديم فى بناء الآثار الضخمة لفراعنته لمدة لا تقل عن ألف وخمسمائة سنة بعد عصر الاهرامات ، إذ لا يمكن لأى شعب مهما كانت درجة استكانته واستسلامه لحكامه ، أن يبدع فى تشييد أروع وأوفر الآثار التى تركها العالم القديم فى ظل القسوة والقهر والشعور بالسخرة ، أى فى ظل شعوره بأنه مجبر ومرغم على ما يؤديه لحكامه . ولكن المعقول أن يكون ما شاده المصرى القديم طوال تاريخه ،

بدافع من داخله أى عن عقيدة وإيمان . وهـذا هو سر الإبداع فى الحضارة المصرية القديمة .

النظام القضائى فى عصر الدول القديمـة

عرف المصريون منذ أقدم العصور فكرة العدالة والحق وكانت هذه المعانى العظيمة مقدسة لديهم . وقد جسدوها في شكل إلهة أطلقوا عليهـا « ماعت » أو « معات » واسمها يحمل في اللغة المصرية معـانى الحقيقة والحق والصدق والعدل والعدالة ، وكانوا يمثلونهـا على شكل إمرأة جالسة أو واقفة وفوق رأسها ريشة نعام(شكل١٨)، يضاف إلى ذلك أن المصرى كان منذ القدم يخاف عقاب الآخرة ، وقد اشتهرت مصر بأنها أقدم تربة لظهور فكرة الوازع الخلق والضمير .

هذه الدوافع الانسانية والحرص على حقوق الإنسان التى تميز بها المصريون جعلتهم يعطون اهتماما كـبيراً للقضاء ولذلك وجدنا منذ أقدم العصور تنظيمات قضائية متقدمة بالنسبة لما كانت عليه شعوب الشرق القديم الأخرى. فقد كانت توجد فى العاصمة في عصر الدولة القديمة محكمة عليا للدولة وهى بمثابة محكمة الاستئناف فى نظمنا الحالية وكانت تسمي « محكمة الستة العليا » أو (محكمة الدوائر الست الكبرى) وكانت تحت رئاسة الوزير . ولهذا كان الوزير يحمـــل لقب « رئيس محكمة الستة العليا » . وكان أعضاء هذه المحكمة يختارون من أعضاء مجلس العشرة العظـــيم (مجلس عظماء عشرة الوجه القبلى) . وعندما تعقد هذه المحكمة جلساتها العادية ، كان رئيس الجلسة يحمل لقب « كبير قاعة المحكمة » ويحيط به مستشارون يحمل كل منهم لقب « كاتم أسرار » وكانوا ينقسمون إلى طائفتين حسب نوع العمـــل المسند إليهم

فبعضهم يختص بالتحقيق فى القضايا والآخرون يقومون باعداد الأحكام التى ينطق بها رئيس الجلسة بعد مناقشة القضية (٤٣) .

وكان الوزير أيضا على رأس كافة الأجهزة القضائية فى الدولة ، وبهذه الصفة كان يحمل لقب « الوزير كبير القضاة » وكان هذا اللقب يوضع فى صدر ألقاب الوزير اعتزازاً بصفة القضاء التى تمتعت بجانب كبير من إحترام الناس .

وكان الوصول لمناصب القضاء العليا يتم عن طريق التدرج فى الوظائف الإدارية بالمحاكم . فقبل أن يرتفع القضاة إلى وظيفة القاضى الفعلية كانوا يشرفون على الأعمال المكتبية فى المحكمة وكانوا يلقبون بلقب « القاضي والكاتب » ثم « القاضى ووكيل المشرف على الكتبة » ويبقون فى آخر مرحلة يحملون لقب « القاضى ورئيس الكتبة » (٤٤). إلى أن يصدر أنعام الملك بترقيتهم إلى وظيفة قضاة « محكمة الستة العليا » وتجسيدا لفكرة قدسية العدالة وتوكيداً لها كان القضاة المصريون يتخذون من الالهة « معات » ربة العدالة آلهة حامية لهم ، ويعتبر جميع القضاة كهنة لها . وكان كبير القضاة يضع حول عنقه تمثالا صغيراً لهذه الإلهة يرمز إلي وظيفته .

وفى العاصمة كانت توجد إدارة رئيسية للعدل تسمي « حت ورت » (أو حوت - ورت) أى البيت الكبير وتشتمل على قلم قضايا يتألف من قضاة للفصل في قضايا العقارات ومن قضاة للفصل فى قضايا الضرائب كما كانت إدارة العدل تشتمل على إدارة خاصة للشكاوى وكانت إدارة العدل تدير المحاكم الفرعية في الأقاليم (أو المقاطعات) .

وكانت كل محكمة من محاكم الأقاليم أو المقاطعات تسمي أيضاً « حت -

ورت » ويرأس هذه المحكمة حاكم المقاطعة ولذلك كان يحمل لقب «القاضى وحاكم المقاطعة » (ساب – عج – مر) . وكان أعضاء هذه المحكمة يتألفون من اشراف يطلق على كل منهم شريف أو كبير (سر) وقد دفع التشابه بين هذا الاسم المصرى القديم وبين الكلمة العربية (سَرِىّ) بمعنى شريف بعض الباحثين أن يطلقوا على هذه المحكمة اسم « محكمة السراة » (٤٥) .

أما عن الإجراءات التى كانت تتبع لرفع الدعوى أمام المحاكم فكانت تتلخص فى أن يقدم المدعى عريضة (عَ) أو شكوى (سبر) يشرح فيها قضيته. وإذا كان النزاع خاصا بعقار فان المحكمة ترجع إلى المستندات الخاصة بهذا العقار المحفوظة في إدارة النسخ والمحفوظات ، كما كان المدعي من ناحيته يقدم قائمة بأملاكه العقارية ، ومن ذاك يتضح أن الأحكام التى كانت تصدرها المحاكم المصرية منـــذ عصر الدولة القديمة كانت ترتكز على أسس مكتوبة ووثائق لها أصل محفوظ في السجلات، بعد ذلك يقوم قاضى تحقيقات بفحص المستندات وسؤال الطرفين المتنازعين وسماع أقوال الشهود . وعلى أثر انتهاء التحقيق تعرض القضية على المحكمة للنطق بالحكم .

وكانت أحكام المحاكم العادية والفرعية (مثـل محكمة السراة) تستأنف أمام محكمة الستة العليا (أو محكمة الدوائر الست) التي يرأسها الوزير . وكان الإجراء الذى يتبـع فى تقديم الدعوى إلى هذه المحكمة يشبه الإجراء المتبـع في المحاكم العادية . فبعد تقديم الشكوى (سبر) إلى المشرف على الشكاوى في المحكمة يجرى التحقيق في الموضوع بمعرفـة « مستشار محقق » الذى بعد أن يستكمل التحقيق ليحيلها إلى إحدى جلسات المحكمة فينظر فيها رئيس المحكمة ومعه المستشارون وفي النهاية ينطق رئيس الجلسة بالحكم « باسم الملكِ » وهو التعبير المصرى القديم (إم – رن – إن – نيسو) (٤٦) .

من هـذا يتضح أن التنظيم القضائى في مصر الفرعونيـة فى عصر الدولة القديمة كان متقدما إلى حد بعيدو كان هناك اهتمام كبير بتقصي الحقيقة وتحقيق العدالة .

وقد أدرك المشرع المصرى منذ ذلك العصر المبكر من تاريخ مصر أهمية توفير الأداة اللازمة لتنفيذ الأحكام التي تصدرها المحاكم فمن بين إختصاصات المشرفين على الإدارات القضائية ، الاشراف أيضاً على بعض تنظيمات الشرطة وهذا الجمع بين الناحيتين في شخص واحد ، يضمن أيضاً تنسيق التعاون بين إصدار الأحكام و تنفيذها (٤٧) .

القانون المصـرى :

لعل المرء يتساءل هـل كان يوجد في مصر قانون تسير عليه المحاكم فى إصدار أحكامها ؟ إن هذا الموضوع قد شغـل أذهان الباحثين كثيراً فقال البعض إن مصر لم يوجد فيهـا قانون بالمعنى المعروف وخاصة فى عصر الدولة القديمة ، لأن فرعون كان المصدر الوحيد للقـانون و كانت كلماته وأوامره هى القانون (٤٨) . وقد ساعد على هذا الرأى عدم وجود قانون مصرى مدون. غير أننا يجب أن نفرق بين نوعين من القانون أولها القانون العـام ويتناول نظم الحكم والإدارة ولم تعثر على شيء مباشر عنه وإن كنا قدعثرنا على اشارات غير مباشرة تدل على وجوده ، كما أن هنـاك من الأدلة التاريخية ما يدحض الرأى القائل بأن فرعون هو المصدر الوحيد للقانون وأنه في تصرفاته لم يكن يخضع لأى قانون . وسوف نتناول ذلك فيما بعد . ويكفينا هنـا أن نشير فى هذا الصدد إلى حادثة ترجع لعصر الدولة القديمة نفسها وهى ماجاء في نصوص مقبرة « أونى » من عهد الملك « بيبي الأول » فقد شكل هـــذا الملك محكمة برئاسة « أوني » لمحاكمة الملكة « إمتس » زوجة الملك بيبي الأول لتـآمرها

ضد الملك نفسه . وهذا دليل واضح على مدى احترام الفراعنة للقانون وخضوعهم لأحكامه رغم أن الملك كان هو نفسه المقصود بالمؤامرة .

أما النوع الثانى من القانون فهو القانون الخاص وهو الذى يتناول نظام الأسرة ونظم الملكية والتعاقد وغيرها . وهذا لا شك في وجوده فى مصر منذ عصر الدولة القديمة إن لم يكن قبل ذلك . فان نصوص المقابر في هذا العصر تحوى أدلة على وجود قانون خاص متقدم مكتمل وتتمثل هذه الأدلة في وصايا وعقود وهبات وغير ذلك مما يتصل بنظام الملكية والحقوق العينية (٤٩) . هذا فضلا عن أن اجراءات المحاكم نفسها التى سبق ذكرها تدل على وجود مثل هذا القانون الخاص المتقدم .

وقد ذكر لنا المؤرخ ديودور الصقلي أن مصر عرفت ستة من كبار المشرعين أولهم كان الملك مينا تلاه أحد ملوك الأسرة الرابعة (٥٠) وإن ذكر أسماء ملوك من العصر الثينى والدولة القديمة بين المشرعين يدل على وجود قانون منظم منذ تلك العصور المبكرة .

كذلك يستفاد من الأدلة الأثرية على وجود قانون جنائى أو على الأقل نصوص محددة للعقوبات فى عصر الدولة القديمة . وكانت المحاكم في هذا العصر تطبق هذا القانون لا على عامة الناس فحسب بل على كبار الكهنة وكبار رجال الدولة أيضاً والدليل على ذلك أن الوزير « ببي عنخ » الذى عاش فى عصر الأسرة السادسة سجل على مقبرته أن محكمة السراة برأته من الاتهامات التى وجهت إليه عندما كان يعمل كاهنا أكبر للالهة « حتحور » فى مدينة قوص، ويستفاد من أقوال ببي عنخ أن هذه الاتهامات كانت عقوبتها السجن (٥١) .

كذلك وصلتنا بعض الأحكام التي يبدو أنها كانت ضمن قانون العقوبات

ومن ذلك معاقبة الزانية باحراقها حية . وقد جاء ذلك عرضا في قصة تعرف بقصة «خوفو والسحرة». ولكن يبدو أن أمثال هذه العقوبات القاسية قد خفت في العصور التالية بدليل أن عقوبة الزانية فى هذه العصور أصبح جدع الأنف (٥٢).

وقد أشار بعض الكتاب الكلاسيكيين إلى وجود قانون في مصر يخضع له الملوك كما ذكروا بعض أنواع العقوبات التى يبدو أنها مواد قانونية مستمدة من قانون جنائى وسنذكرها فيما بعد نظراً لأن أغلبها يرجع إلى عصور متأخرة عن عصر الدولة القديمة .

الفصل الثالث

الملكية والادارة الحكومية من اواخر عصر الدولة القديمة إلى اوائل عصر الدولة الوسطى

أولا : تطور مركز الملكية في النصف الثانى من عصر الدولة القديمة

في هذا العصر حدثت تغيرات هامة في علاقة الملك باتباعه ومعاونيه من كبار موظفين وحكام أقاليم وهذه التغيرات هى : —

أ — إزدياد نفوذ كبار الموظفين —

منذ عصر الاسرة الخامسة بدأت نواحى تطور هامة في مركز الملك وعلاقته برعاياه وأتباعه، فبعد أن كان فرعون إلهاً يترفع عن رجاله ورعاياه بدأ يتقرب من رجاله شيئا فشيئا نتيجة التطورات السياسية والإجتماعية التى حدثت في عهد هذه الاسرة ،فقد أغدق الفراعنة الهبات من الاراضى الملكية على معابد الشمس وكبار كهنتها كما أغدقوا على غير الكهنة من أهل الطبقة العليا وسمحوا لكبار أفرادها أن يبلغوا منصب الوزارة أكبر مناصب الدولة بعد أن كان قاصرا على كبار الأمراء وحدهم ، وتصاهروا معهم وزوجوا كثيرا منهم بأميرات من الأسرة الملكية وأمتد عطف الملوك إلى سائر الموظفين ممن أدوا خدمات لفراعنتهم . وكان هذا العطف في أول الأمر فى شكل هبات جنازية ، فنظرا لأن المصرى كان يعتقد أن الحياة الآخرة مثل الحياة المدنيا مع كون الثانية أبدية فقد كان يرغب في أن يكون له قبر عظيم جميل مجهز بكل الأثاث

الجنائزى. وكان الفرعون يهب كبار موظفيه تابوتا أو لوحة أو مائدة قربان أو باب وهمى ، فقد كانت هذه الأشياء صعبة المنال بالنسبة للافراد لصعوبة عملية قطع أحجارها من المحاجر النائية ونقلها وصقلها وتشكيلها مما كان يتكلف مصاريف باهظة . فكان الملك يقدم هذه الهدايا للمخلصين من رجاله ، وكان هؤلاء يعتبرونها قمة الرضى والانعام الملكى . على أن الحصول على قبر جميل مجهز لم يكن كافيا بل كان من الضرورى أن يضمن صاحب القبر إستمرار تقديم القرابين وإقامة الشعائر فى قبره ، مما حتم أن يكون للقبر دخل ثابت للصرف منه على هذه النواحى وعلى دفع رواتب الكهنة الذين يقيمون الشعائر اللازمة فكان الملك يوقف على مقابر موظفيه «المقربين» أراضى من الضياع الملكية لهذه الأغراض. ولم تكن هذه الهبات مقصورة على الموظفين، بل امتدت إلى الكهنة وذلك بالأضافة إلى الإقطاعات التى كان الفرعون يقدمها للمعابد نفسها . وكان من جراء ذلك أن أخذت الضياع الملكية فى النقصان شيئا فشيئا وخاصة أن معظم الأراضى التى كانت تمنح للمعابد كانت تعفى من الضرائب . وهذا الانتقاص من أملاك الفرعون كان بداية إنحلال سلطة الملك وضعف الفرعون أمام كبار رجاله . وقد ظهر هذا الضعف فى حادثتين وقعتا فى عصر الفرعون «نفرإر كارع» . فقد ترخص هذا الفرعون ونزل عن مركزه الإلهى واعتذر لأثنين من كبار رجاله أحدهما هو الكاهن الأكبر «رع – ور» الذى أخذ الفرعون يعتذر له من لكزه بعصاه بدون قصد، وبالغ فى هذا الاعتذار إلى درجة أنه أمر بنقش ذلك على جدران مقبرة « رع ور » هذا . والثانى هو كبير مهندسيه « واش تاح » وقد بالغ « نفرار كارع » فى الاعتذار لأبنه عن سقوط والده ميتا أثناء افتتاح إحدى المنشآت الملكية وقام الفرعون بنفسه بمحاولة لاسعافه لمعرفته بالطب والعقاقير . وهاتان الحادثتان

تدلان على مبلغ ماوصل إليه مركز الفرعون المؤله من هبوط وهو الذى كان في عصر الأسرة الرابعة فى عالمه الإلهي بعيدا عن البشر . ويتخذ منها بعض المؤرخين دليلا على محاولة الفرعون التخلص من اثنين من كبار رجاله بدس السم لهما بعد أن زاد نفوذهما وهدد نفوذ الفرعون نفسه . ويستدلون على ذلك بأن الحادثتين وقعتا لفرعون واحد هو «نفراكارع» وأن هذا الفرعون أشتهر بمعرفته بالطب والعقاقير مما يجعله ذى خبرة بالسموم وأنه استخدم السم فى القضاء عليهما .(٦٣)

ومهما كان الأمر فان هذه الأحداث تدل على تدهور مركز الفرعون الإله وشعوره بالضعف أمام كبار موظفيه ،وقد سار هذا التطور بخطي واسعة فى عصر الأسرة السادسة فازداد مركز الفرعون تدهورا وإزداد مركز كبار الموظفين قوة . وقد ساعد على تدهور مركز الفرعون إزدياد قوة حكام الاقاليم .

ب — علاقة حكام الاقاليم بالملك:

كان حكام الاقاليم خلال النصف الأول من الدولة القديمة شأنهم شأن كبار الموظفين في العاصمة ، يعتبرون موظفين لدى الملك ، يؤدون واجبهم فى إدارة شئون اقليمهم ويوردون لبيت المال في العاصمة نصيبه من أقاليمهم . وكانوا معرضين للنقل من إقليم لآخر . وكما كان كبار موظفى الدولة يدفنون بجوار الملك ، كان حكام الاقاليم أيضا يبنون مقابرهم فى جبانه العاصمة برغم عدم إقامتهم بها وبعدهم عنها،وإن حرصهم على وجود مقابرهم بجوار مقابر الملك يدل بغير شك على رباط الولاء الذى يربطهم بالملك ويدل أيضا على تغلب هذا الرباط على أية روابط أخرى شخصية تربطهم بأقاليمهم .

غير أنه بمرور الزمن ومع تدهور سلطان الملوك وعدم إستخدامهم حقهم في نقل حكام الأقاليم بل تساهلهم في السماح لأبنائهم بأن يعينوا في مراكز أبائهم ، أخذ هؤلاء الحكام ينتحلون لأنفسهم سلطات واسعة ويحرصون في الوقت نفسه على تقوية صلاتهم بمقاطعاتهم معتمدين في حكم الاقاليم على حق الوراثة . وهكذ أخذت تتكون بمرور الوقت أسرات إقطاعية في الأقاليم أدت إلى ظهور طبقة إقطاعية من حكام الأقاليم الذين يعملون على الاستقلال بمقاطعاتهم. وهذه اللامركزية التي ظهرت واضحة فيعصر الملك ببي الثاني أدت إلى تغييرات خطيرة هي زوال سلطان الملكية من الاقاليم شيئا فشيئا .

هاتان الظاهرتان وهما إزدياد نفوذ كبار الموظفين واستقلال حكام الاقاليم أدتا إلي إنهيار صرح المليكية الفرعونية فما أن انتهى عصر الدولة القديمة حتى أندلعت الثورة الاجتماعية فقضت على ما بقى للملكية الفرعونية من نفوذ.

ثانيا : التطورات السياسية والاجتماعية في عصر الاضمحلال الأول وأثرها علي مركز الملكية والادارة الحكومية

نتيجة لضعف سلطة الفرعون كما قدمنا ، تفككت السلطة المركزية وتراخت قبضة الحكومة علي البلاد فاختل الأمن وانتشرت الفوضي وقامت في البلاد في أعقاب الدولة القديمة ثورة عارمة أقرب في طبيعتها إلي الثورة الاجتماعية .

والحقيقة أن هذه الثورة كانت لها ممهدات منذ أواخر عصر الدولة القديمة أى منذ أن بدأت سلطة الفراعنة تتراخى ، ويتجلى ذلك في ظهور أفكار جديدة بين المفكرين المصريين تدعو إلى تدارك الأحوال السيئة التي سادت البلاد بسبب ضعف الملكية وتفكك السلطة المركزية ومنهم الحكيم « إيبور »

الذى تجرأ فى تحذيراته واتهم الفرعون (وهو فى الغالب « بيبى الأول » آخر ملوك الأسرة السادسة) ، بأنه السبب فى الفوضى التى حلت بالبلاد[٤٠] ولاشك أن هذا أمر جديد وغير مألوف فى تاريخ مصر الفرعونية،وهو يدل على مدى ما أصاب الملكية المصرية فى ذلك العصر من ضعف . وقد بلغ الوعي الاجتماعى بالحكيم ايبور وغيره من حكماء ذلك العصر المضطرب مثل الحكيم « نفرتى » أنهم أخذوا يبشرون ـ فى غمار الظلام الذى خيم على البلاد بظهور الحاكم العادل والراعي الصالح لشعبه الذى سيملأ البلاد عدلا . وقد انصبت تنبؤات الحكيم نفرتى بشأن ظهور الحاكم العادل ، على الفرعون امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة . وهذا يدل على أنها لاحقة لعصر الثورة الاجتماعية بوقت طويل . ولا شك أن هذه التنبؤات استهدفت غرضا سياسيا هـو الترويج لحكم الفرعون امنمحات الأول الذى لم يكن من سلالة ملكية . ولـكنها على أى حال استخدمت الأسلوب الذي كان يصـادف قبولا لدى النـاس فى ذلك الوقت ، ونسبت ظهور الفكرة بشأن الفرعون امنمحات الأول كمخلص للبلاد وحاكم صالح راعي لشعبه إلي عصر سابق لعصره بكثير، لكي تعطيها شكل النبوءة . وبذلك وصفت لنا الأحوال فى عصر الثورة الاجتماعية والأفـكار التى كانت تتردد بين المفكرين فى ذلك العصر .

والمعروف أن مصر انقسمت في عصر الاضمحلال الأول إلى عدة دويلات وامارات كانت تتصارع مع بعضها البعض ، وقامت عدة أسرات ملكية فى أماكن متفرقة من البلاد انتحل أفرادها القاب الفراعنة مثل الأسرة الملكية التي قامت في اهناسيا والأسرة الملكية التى قامت فى طيبة . وكانت نتيجة هذا التنافس أن اندلعت الحرب بين الأسرتين ودارت بينهـما المعـارك . وقد استهدف كل طرف الاستيلاء على مدينة « ثينة »

(أبيدوس) ذات الأهمية المقدسة الكبيرة، وبخاصة أنها كانت مقر عبادة الاله أوزير الذى علت مكانته كثيرا فى نفوس المصريين في ذلك العصر كما سنذكر بعد.

وقد نتج عن هذا التصارع بين ملوك اهناسيا وملوك طيبه، بالإضافة إلى إنتشار الأفكار الجديدة عن الحاكم العادل والراعي الصالح، أننا بدانا نسمع من ملوك أهناسيا، عبارات تدل على نزول الفرعون عن الوهيته واقترابه من الناس، وتحدثه باسلوب أقرب إلى أسلوب البشر. ويتمثل ذلك فيما يسمي «نصائح الملك خيتي (اختوى) لابنه مريكارع». وفى هذه النصائح نسمع لأول مرة أن الفرعون يندم على ما ارتكب ويعترف بخطئه في التسبب فى هدم الأماكن المقدسة في ابيدوس نتيجة حربه مع ملوك طيبه، وينصح ابنه ألا يفعل مثل فعلته. وهذه النغمة ذات اللمسة الإنسانية تختلف تماما عما ألفناه من فراعنة الدولة القديمة الذين كانوا آلهة مترفعين عن البشر منزهين عن الخطأ.

ولأول مرة أيضا نسمع فى حديث خيتي (اختوى) هذا بأن الملك عليه التزامات حيال شعبه وأنه راع مسئول عن رعيته، وذلك عندما يقول (أختوى) لابنه «أن الإله تعهد الحكام منذ الصغر ورفعهم درجات ليكونوا سندا لظهور ضعفائهم.(٥٥)

من هذا نرى أن عصر الاضمحلال الأول قد شهد تغيرا كبيرا في فكرة الملكية وفى علاقتها بالرعية وسوف نرى أيضا أن هذا التغير كان ارهاصا لما سوف يحدث من تغيرات في هذه الأفكار فى عصر الدولتين الوسطي والحديثة.

غير أن هذه التطورات السياسية والاجتماعية التى حدثت فى عصر الاضمحلال الأول لم يقتصر أثرها على الملكية الفرعونية وحدها بل امتد هذا الأثر إلى الادارة الحكومية في العاصمة والاقاليم أى إلى طبقة الموظفين وحكام الاقاليم.

ذلك أن الأحوال السيئة التي تردت فيهـا البلاد والتي ظهرت في تحذيرات وتنبؤات الحكماء والمفكرين من أمثال ايبورونفرتي ، هذه الاحوال انعكست على الجهاز الاداري في الدولة وعلى الموظفين كما انبأتنا بذلك الوثائق من هـذا العصر وعلى رأسها قصة الفـلاح الفصيح . والمعروف أن الجهاز الادارى في مصر عامة كان طوال عصر التاريخ المصرى مقياسا لقوة السلطة المركزية ودليلا على احكام قبضتها على البـلاد ، فاذا ضعفت هـذه السلطة وتراخت ، سيطرت البيروقراطيـة (تحكم الموظفين واستبدادهم بالناس) على الجهاز الادارى في البـلاد واستشرى الفساد فيه ، وأصبح الموظفون أداة للتحكم والظلم بدلا من أن يكونوا وسيلة لخدمة الشعب، وانتشرت بينهم الرشوة وسوء الاستغلال، وكان هذا الاستغلال ينصب أساسا على الضعفاء من أفراد الشعب.

تلك الحقيقة ترجع إلى أقدم عصور التاريخ المصرى للاسباب التى أسلفناها وهى أن المجتمع المصرى كان منذ نشأته مجتمعا حكوميا مركزيا ، الحكومة فيه هي التى تملك زمام المبـادرة وإمكانيات العمل عن طريق إدارة مركزية وجهاز إدارى منظم لتطويع البيئة الفيضية ،فاذا أصاب هذه الحكومة المركزية أى خلل،فسرعان مايمتد الخلل إلى جهاز الإدارى وينعكس ذلك بسرعة على الحياة المصرية بسبب تغلل الجهاز الادارى فى الحياة المصرية تغلل شبكة الترع والقنوات فى التربة المصرية .

ومن هنا جاء السبب في ذلك التدهور الذى أصاب الجهاز الإدارى فيعصر الاضمحلال الأول كما عبرت عن ذلك قصة الفلاح الفصيح .

وتتلخص هذه القصة فى أن فلاحا من وادى النطرون كان فى طريقه إلىسوق بلدة اهناسيا (عاصمة الاسرة الملكية التى ينتمي إليها الملك خيتى صاحب

النصائح التى أشرنا إليها) بقايض على بضاعته التى وضعها فوق حميره. وكان عليه إتخاذ طريق يمر وسط حقل يملكه رجل يسمى «تحوتى نخت» كان موظفا صغيرا لدى رئيس البلاط الملكي المسمى « رنزى بن مرو »، فعندما رأى تحوتى نخت حمير الفلاح وبضاعته طمع فيها فدبر حيلة للاستيلاء عليها عنوة، وعندما أعترض الفلاح، اعتدى تحوتى عليه بالضرب فذهب الفلاح يشكو الأمر لرئيسه الكبير «رنزى بن مرو» فاستشار رنزى حاشيته في الموقف وهم من طائفة الموظفين رؤساء وزملاء «تحوتى نخت» هذا، فانحازوا جميعا إلى صف زميلهم واتهموا الفلاح باساءة الظن بزميلهم فأهمل رنزى بن مرو شكوى الفلاح.

وعندئذ أخذ الفلاح يعترض طريق «رنزى بن مرو» ويذكره بواجبه فى رد الحق إلى الضعيف وفى تحقيق العدل بين الناس، وقد أعجب «رنزى» ببلاغة الفلاح وفصاحته فأخبر الفرعون بذلك فطلب الفرعون منه أن يترك الفلاح دون أن يحقق مطلبه حتى تتدفق منه البلاغة والفصاحة، وظل الفلاح يوجه الشكوى تلو الشكوى ويردد فيها التشبيهات والاستعارات البليغة فهو مثلا يشبه عدالة «رنزى» بالميزان ويذكره بيوم الحساب في الآخرة، ولكنه يبرز أيضا تلك الأمراض التى أصابت الجهاز الادارى عندما يتهم موظفي رنزى جميعا بالجشع والسرقة وإرتكاب المظالم. وأخيرا بعد أن بلغت شكاوي الفلاح تسع شكاوى دونها رنزي كلها على أوراق البردى وحملها إلى الفرعون، أمر رنزى (أو الفرعون) بانصاف الفلاح ورد حقه إليه وإنزال العقاب بتحوتي نخت جزاء إعتدائه.

هذه القصة قد أبرز كاتبها على لسان هذا الفلاح البسيط تلك الآفة التى قد تصيب الجهاز الادارى فى مصر كلما ضعفت السلطة المركزية وضاعت هيبتها، إذ سرعان مايتحول الموظفون إلى طبقة بيروقراطية تتحكم فى الناس وتستبد

بالضعفاء منهم فتعتدى عليهم وتغتصب أموالهم، وقد رمز الكاتب لشيوع الفساد بين طبقة الموظفين بذلك التحيز الواضح من مجموعة موظفى «رنزى بن مرو» لزميلهم المعتدى «تحوتى نخت» ضد الفلاح المسكين . وهذا التحيز كثيرا مايحدث في الأجهزة الادارية المصرية بتأثير تبادل المنافع بين الموظفين وبعضهم وخاصة بين الرؤساء ومرؤسيهم فيسود الجشع وتنتشر الرشوة . وقد عبر كاتب القصة عن ذلك على لسان الفلاح عندما اتهم الموظفين جميعا - لا تحوتى نخت وحده - بالسرقة والجشع .

وإذا كان لكل فعل رد فعل كما يقولون ، فقد كان لهذا الفساد والتدهور الذي أصاب الجهاز الادارى فى عصر الاضمحلال الأول نتائج إيجابية . فقد أخذ المصلحون الاجتماعيون والمفكرون الذين ظهروا في ذلك العصر يدعون إلى إيجاد جيل جديد من الموظفين العدول (٩٦) ذوى الكفاية والأمانة وهو ما يمكن أن نعبر عنه بمفهومنا المعاصر «باصلاح الاداة الحكومية» .

وهكذا تواكبت الفكرتان، الفكرة التى تدعو لظهور الملك العادل والراعى الصالح لشعبه ، والتى ظهرت بوضوح في تحذيرات ايبور ونبوءة نفرتى، والفكرة التى تدعو لإيجاد جيل من الموظفين الصالحين العدول المتصفين بالكفاية والأمانة، التى إنعكست بوضوح فى قصة الفلاح الفصيح . والفكرتان تتكاملان لأن حكم الملك العادل لا يكون ذو فاعلية إذا لم يعتمد على طاقة من الموظفين العدول ليكونوا آداة تنفيذ سياسته الصالحة العادلة .

وسنحاول تتبع مظاهر تحقيق هاتين الفكرتين خلال عصر الدولتين الوسطى والحديثة .

الفصل الرابع

الملكية والادارة الحكومية فى عصر الدولة الوسطى

أولا ـ أثر الافكار الاجتماعية التي سادت في عصر الاضمحلال على مركز الملك:

استعادت الملكية في عصر الدولة الوسطى سيطرتها وسلطتها على البلاد بعد أن تفككت هذه السلطة خلال عصر الاضمحلال الاول ، الا إن الافكار التي سادت خلال ذلك العصر كان لهـا أثر كبير في مركـز الفرعون فى عصر الدولة الوسطي . إن مانسمعه من أقوال رددها الفرعون نفسه في عصر هـذه الدولة أو رددها غيره عنه ، تدل على أن الهوة الواسعة التى كانت تفصل الفرعون عن رعاية قد ضاقت الى حد كبير. اننا نسمع الفرعون امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة يفاخر بعدالته ورعايته لشعبه عند مايقول «لا جائع فى عهدى ولا ظمآن تحت سلطانى(٥٧) كما نسمع الحكيم نفرتى يصف انقاذ الملك أمنمحات الأول البلاد من الأحوال المتدهورة التى تردت فيها بقوله « سينشر فى الارضين، وسيفرح أهل زمانه وسيجعل ابن الانسان اسمه باقيا (٥٨)

والحكيم هنا فى مجال حديثه عن انقاذ البلاد ونشر السلام فيهـــا لا يصف الفرعون بانه ابن الإله ، بل يصفه بانه «ابن الانسان »، معبرا بذلك عن افكار عصره فى اقتراب فرعون من الناس بل واعتباره انسانا. وهكذا أصبح فرعون في نظر المفكرين المصريين بشرا يحس بنبض شعبه ، بل أصبح الفرعون أمل الانسانية المصرية في الخلاص من الظلم والقهر ، وفى تحقيق العدالة الاجتماعية .

وقيمة هذه الافكار ليست فيما تحويه من قيم اجتماعية فحسب، بل أن قيمتها الكبيرة تكمن في أنها تترددفي الوقت الذى عادت فيه القوة والهيبة إلى الملكية أبان عصر الدولة الوسطى . فهى ليست صادرة عن احساس بالضعف نتيجة لما أصاب الملكية من ضربات كما حدث فى عصر الاضمحلال الأول مما سمعناه على لسان الملك خيتي ملك أهناسيا . ولكن هذه الافكار تأتى صادقة معبرة لأنها صادرة من موقف قوة بعد أن عادت للملكية سطوتها وقوتها . ولهذا ثبتت واستمرت وكانت لها نتائج مثمرة ظهرت في عصر الدولتين الوسطى والحديثة .

أما عن عصر الدولة الوسطى فقد انعكست هذه الافكار على نشاط الملوك ومشروعاتهم ، فلم تعد هذه المشروعات تصطبغ كلها بالطابع الشخصى البحت ، أى لم يوجه فراعنة الدولة الوسطى كل اهتمامهم ومواردهم لبناء مقابر لهم، بل وجهوا جزءا كبيرا من الاهتمام للركيزة الأولى فى ثروة البلاد ورخائها، وهى مشروعات الرى والزراعة . بعد أن اختفت تلك الفكرة التى سادت في عصر خوفو وخفرع وخلفائهم) والتى كانت توحى بان البلاد لم تخلق إلا لخدمة فرعون وإقامة المبانى الضخمة له ولغيره من أبناء النبلاء والعظماء، وحلت محلها الأفكار الجديدة التى ترى أن قوة العرش ورخاء البلاد شيئان مترادفان . ومن ثم أصبحت الفوائد الحيوية للبلاد والمشروعات التى تهدف لرفاهيتها وزيادة ثروتها تحتل مكانة هامة من اهتمامات فراعنة الدولة الوسطى وخاصة فى اقليم الفيوم حيث توجد عاصمة الدولة . وبدأ الاهتمام بمشروعات استصلاح اراضى الاقليم والتوسع الزراعى فيه منذ عصر أمنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة واكتملت هذه المشروعات فى عهد امنمحات الثالث من أواخر ملوك الاسرة.

ثانيا ـ أثر هذه الأحوال على الجهاز الحكومى وحكام الاقاليم :

هذا بالنسبة للملكية ،أما بالنسبة للجهاز الحكومى أى طائفة الموظفين وحكام الأقاليم فان الافكار الجديدة ظهرت بوضوح فى نقوش حكام الاقاليم وخاصة الذين عاصروا الأسرة الثانية عشرة ، فأخذ هؤلاء يرددون فكرة العدالة (ماعت) ويفتخرون برعايتهم لاتباعهم (*) فهذا « أمينى » حاكم اقليم بنى حسن بالمنيا قد نقش على جدران مقبرته عبارات الفخر قائلا «لا يوجد بائس فى بلادى ولاجائع فى عهدى ...... أننى لم أميز العظيم على الصغير.. أننى لم اظلم أية أرملة ولم احتقر أي فلاح ولم أبعد أى راع ....» (٥٩) والى آخر هذه العبارات التي تتفق فى روحها مع العبارات التي رددها أول ملوك هذه الاسرة أى الفرعون أمنمحات الأول .

ومن عهد سنوسرت الأول (ثانى ملوك الأسرة الثانية عشرة) سجل شريفان فى ترجمة حياتهما على جدران مقبرتيهما بانهما كانا قاضيين يقومان بتأدية وظيفتيهما بالعدالة وبدون محاباه ،وأنهما كانا لايفكران في مكافأة (رشوة) يأخذانها (٦٠) وهما بذلك يرددان حركة الاصلاح التي شملت الاداة الحكومية والتي كان لاستعادة السلطة المركزية لقوتها أثرا كبيرا فى نجاح هذا الاصلاح. إن التشابه بين أقوال الفرعون وبين أقوال رجاله يدل على مدى تجاوب السلطات الحاكمة مع الافكار الجديدة ، وسوف يظل هذا التجاوب علامة مميزة لملامح النظام الملكى والحكومي في عصر الدولة الحديثة .

(*) ظهرت هذه الاتجاهات الجديدة في نقوش مقابر الافراد منذ أواخر عصر الاسرة السادسة أى منذ بدء انتشار الاضطراب والفوضي في البلاد ولكنها شاعت وانتشرت في عصر الدولة الوسطى .

ولكن قبل أن نواصل الحديث عن هذا الموضوع ، علينا أن نذكر كلمة عن النظم الإدارية الحكومية في عصر الدولة الوسطى وخاصة ما دخل على هذه النظم من تغييرات جعلها تختلف عن النظم التي كانت سائدة فى عصر الدولة القديمة .

ثالثا ـ التغييرات الإدارية في عصر الدولة الوسطى :

إن التغير الإدارى الهام الذى حدث في نظام الإدارة في عصر الدولة الوسطى هو التغير فى نظام حكم الأقاليم . فقد رأينا أن حاكم الاقليم كان في النصف الأول من عصر الدولة القديمة مجرد موظف مثل سائر موظفي الحكومة المركزية فى العاصمة ، وعندما ضعفت الملكية وتفككت السلطة المركزية فى العاصمة في أواخر عصر الدولة القديمة وطوال عصر الاضمحلال الأول ، استطاع حكام الأقاليم الذين كونوا أسرات اقطاعية فى أقاليمهم الاستقلال عن السلطة المركزية وأصبحوا أشبه بفراعنة صغار فى أقاليمهم . وكان الأقوياء منهم يهاجمون الضعفاء ويضمون أقاليمهم إليهم حتى تكونت اقطاعيات ضخمة مستقلة فى الأقاليم وخاصة في مناطق المنيا وملوى وأسيوط .

وعندما جاء الملك امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة عمل على بسط سلطانه على هذه الأقاليم ، فأحدث تغييرين هامين : أولهما أنه حرم الحروب بين أمراء الأقاليم حتى لا يعطى فرصة للأقوياء منهم لزيادة قوتهم . وثانيهما أنه جعل وراثة الابن لحكم الاقليم عن أبيه مقيدة بموافقة الفرعون . فبدأ أمراء الأقاليم يخضعون للسلطة المركزية وينقشون أسماء الملوك على مقابرهم ويقودون فرقهم الحربية الخاصة ضمن جيش الفرعون فى الحروب الخارجية . ولكن رغم ذلك فان الفرعون لم يستطع أن يجعل منهم خدما مخلصين

له كما كانوا في النصف الأول من عصر الدولة القديمة. بل إن الملاحظ فى عصر الدولة الوسطي أن أمراء الأقاليم كانوا يؤرخون أعمالهم بحسب سنى حكم الأمير إلى جوار التأريخ المتبع بسنى حكم الفرعون . وكانوا يدفنون فى مقابر فخمة في مقاطعاتهم أى بعيداً عن مقبرة الفرعون. وباختصار يمكننا أن نلاحظ التحول من الحكومة البيروقراطية في عصر الدولة القديمة إلى حكومة إقطاعية فى عصر الدولة الوسطى (٦١) .

وقد استمرت هذه الأحوال حتي عصر سنوسرت الثالث ، عندما تمكن هذا الفرعون بما عرف عنه من شدة البأس من كسر شوكة أمراء الأقاليم والقضاء على نظام الاقطاع ، وإن ظل توارث الأراضى الاقطاعية باقيا كما بقيت بعض الأسر الاقطاعية فى أملاكها ، ولكن نفوذ أمراء الأقاليم المحلى انتهى وقد تمثل ذلك بوضوح فى ظاهرتين، أولها اختفاء مقابر أمراء الأقاليم من الجبانات المحلية ، وثانيها اختفاء اللقب الذى كانوا يحملونه كأمراء أقاليم اقطاعيين (حرى – جاجات) فقد حملوا بدله ألقاب موظفين فى الإدارة المركزية(٦٢).

أما عن الاختلافات فى نظام الادارة في العاصمة (ايثت تاوى – اللشت) بين عصر الدولة الوسطى وعصر الدولة القديمة (منف)، فانه بسيط لا يتعدى تغييرات لبعض أسماء الوظائف فقط في حين بقي النظام فى جوهره كما هو . على أن الشيء الملاحظ هو كثرة الموظفين ذوى المناصب الصغيرة وازدياد أهميتهم وانتشارهم فى جميع مصالح الحكومة . ولعل ذلك من مظاهر نمو الطبقة الوسطى . وقد بدأ ظهور هذه الطبقة منذ أواخر الدولة القديمة واستمر باطراد خلال عصر الاضمحلال الأول. وسوف نجد أن الطبقة الوسطى سيكون لها شأن كبير في المجتمع المصرى خلال عصر الدولة الحديثة .

وقد اتسعت أعمال المالية العامة فى عصر الدولة الوسطي بسبب اتساع

أملاك مصر فى الجنوب واتساع تجارتها فى الشام وتعدد غزواتها فيـه وتدفق الجزية على خزينة البلاد وأيضا نتيجة لاتساع نشاط فراعنة هـذه الدولة فى المناجم والمحاجر وخاصة مناجم النحاس والفيروز فى سيناء ومناجم الذهب فى النوبة . ولهذا قسمت البلاد تقسيما فعليا إلى قسمين إداريين هما بطبيعة الحـال الوجه البحرى والوجه القبلى ووضع كل قسم تحت إدارة « رئيس للخزانة » أو « مدير للمالية » وذلك لإحكام الرقابة على الدخل والخارج اللذين اتسعت مجالاتها . وكـثر عدد موظفى المالية بدرجة كبيرة . وربما لنفس السبب قسم الوجه القبلى بدوره إلى قسمين إداريين . كان القسم الأول يمتـد من أسوان جنوبا إلى أبو تيج شمالا (بين مدينتي سوهاج وأسيوط) والقسم الثانى يمتد من أبو تيج إلى رأس الدلتا .

وظـل الوزير على رأس الادارة المركزية في العاصمة (اللشت) وعلى رأس القضاء . وكان في الوقت نفسه رئيس الشرطـة في العاصمة . وكانت بعض فرق الشرطة تتكون من الجنود النوبيين سكان الصحراء الذين سماهم المصريون « مجاي » وهم أسلاف قبائل « البجه » أو « البشاريه » الحاليـة التى ظلت مصر حتى عهد قريب تستخدمهم في فرق شرطة الحدود (ويعرفون باسم الهجانة وكانوا يستخدمون الإبل فى تنقلاتهم) .

ومن الظواهر الفريدة في نظام الإدارة في عصر الدولة الوسطى ، استخدام ما يشبه « بطاقات الإحصاء » فى حصر دخول الأفراد وموارد الثروة ، فكان لزاما على كل رب أسرة أن يقيد فى البطاقة الخاصة به عـــدد أفراد أسرته ومواليه ، ثم يقسم يمينا انه صادق في كل ما دونه فى هـذه البطاقة . وكانت هذه البطاقات تتجمع في مكتب الوزير من كافة أنحاء البلاد . وقد عثر على عدد كـبير منها فى منطقة اللاهون بالفيوم . ولا شك أن هذه البطاقات كان الغرض

منها تيسير جمع الضرائب فضلا عن أنهـا كانت تساعد الإدارة على معرفة حالة سكان البلاد (٦٣) .

وقد امتد تأثير النظام الاقطاعى الذى ساد البلاد بدرجات متفاوتة قبـل عصر الدولة الوسطى وأثناءها ، إلى نظام تشكيل المجالس التى تعاون السلطة المركزية في إدارة البلاد، فقد اختفى مجلس العشرة القديم أو مجلس عظماء عشرة الوجه القبلى (الذى كان يعاون الوزير فى إدارة البلاد في عصر الدولة القديمة)، وحل محله مجلس يسمى « مجلس الثلاثين » . ويرجع هذا المجلس في أصله إلى مجلس البلاط الذى ظهر في عصر الاضمحلال الأول وكان يعـاون الفرعون في حكم البلاد . وكان يتكون من حكام الأقاليم الموالين للفرعون وقد أنشأه فراعنة ذلك العصر لتعزيز نفوذهم في مواجهة حكام الأقاليم الآخرين المعادين لهم . وقد ساعد هـذا المجلس فى عصر الدولة الوسطى على تقوية سلطة الملكية وتدعيم الادارة الحكومية المركزية إذ كان أعضاؤه الموالون للملك يعززون سلطة الملك فى الأقاليم .

الفصل الخامس

الملكية والادارة الحكومية فى عصر الدولة الحديثة

عادت الملكية في عصر الدولة الحديثة إلى قوتها وسطوتها التي كانت تتمتع بها فى النصف الأول من الدولة القديمة على وجه التقريب . ولكن رغم ذلك نجد أصداء الأفكار القديمة عن العدالة الاجتماعية والراعى الصالح تتردد على لسان الفراعنة أنفسهم. كما نجد أن نظم الحكم والادارة في عهد هذه الدولة قد دخلت عليها تعديلات ميزتها عن النظم التى سبقتها ، بل وجعلتها تختلف عن هذه النظم كما يلى : —

أولا — أثر التطورات السياسية والإجتماعية على الملكية فى عصر الدولة الحديثة :

أوضحنا فيما سبق كيف تواكبت الفكرتان التى تدعو إحداها إلى ظهور الملك العادل والراعي الصالح لشعبه ، والتى تدعو الأخرى لإيجاد جيل جديد من الموظفين الصالحين العدول المتصفين بالكفاية والامانة (أى إلى إصلاح الإداة الحكومية بتعبيرنا الحاضر). وكيف أن الفكرتين تحققتا شبه منفصلتين في أقوال الملك امنمحات الأول وفي نصوص الموظفين وحكام الأقاليم من أمثال امينى حاكم إقليم بنى حسن بالمنيا .

غير أننا نجد في عصر الدولة الحديثة أن الفكرتين قد أرتبطتا ببعضهما وتكاملتا، بل انهما تغلغلتا في تكوين الدولة نفسه ووصلتا إلى العرش ذاته ، إذ يطالعنا الفرعون نفسه وهو يتبنى هذه الأفكار فيضمنها تعلياته لوزيره الأكبر

رأس الإدارة الحكومية في البلاد، وذلك في الخطاب الذي يلقيه بمناسبة تنصيبه الوزارة . ويردد الفرعون في هذه التعليمات تلك المبادىء والقـــيم التي ظلت الانسانية المصرية على ضفاف النيل تتطلع إليهـا وتجاهد لتحقيقها على لسان مفكريها الاجتماعيين من أمثال ايبور ونفرتي وكاتب قصه الفلاح الفصيح .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن تعليمات الفرعون لوزيره التي ضمنها تلك الأفكار عن العدالة الاجتماعية ورعاية الناس وتقويم الاداة الحكومية لا شك ترجع إلى عصر الدولة الوسطى(٦٤) وأنها دونت في هـــذا العصر ولكنها لم تصل إلينا . وإنما وصلتنا نسخ متأخـرة ترجع لعصر الدولة الحديثة . وقد نقشت نصوص هذه التعليمات في ثلاث مقابر لكبار وزراء الأسرة الثامنة عشرة وهم «أوسر» وزير تحتمس الثالث و«رخميرع» ابن أخ «أوسر» وخليفتهفي منصب الوزارة في عهد تحتمس الثالث أيضا . ثم أحد الوزراء في عهد تحتمس الرابع . غير أن أكمل هذه النصوص هي التي نقشت في مقبرة رخميرع على لسان الفرعون تحتمس الثالث . يقول الفرعون لوزيره هذه التعليمات :

«ليس الغرض من منصبالوزيرأن يستعبد الوزير أفرادا من الشعب .... إذا قصدكشاك فعليك أن تتأكد أن كل شيء يجرى وفقا للقانون ...... إعط كل ذي حق حقه ... ولاحظ أن من يلي منصبا كبيرا يردد الهواء والماء كل مايفعله ولا يمكن أن تكون تصرفاته خافية ... تصرف وفقا للعدل ، فالمحاباة يمقتها الرب ... عامل من تعرفه كما تعامل من لا تعرفه ... إن النبيل هو من يجله الناس وتتأتى نهايته إذا أحق الحق ... ولكنه إذا أخاف الناس وأسرف في ترويعهم ، وكانت به نقيصة ، نزلوا به عن مصاف الرجال ..... إن الناس يتوقعون العـدل في كل تصرفات الوزير وتلك سنة القضـاء منذ حكم الرب

الارض ، لا تتوان قط في إقامة العدل والقانون الذى تعرفه ، واعلم أن الملك لا يميل إلى المستكبر أكثر من المستضعف »..

إن هذه التعليمات ليست دستورا للوزارة فحسب ، بل هي دستور لكل صاحب سلطة وكل شاغل منصب رئاسى في الادارة الحكومية، إنها توضح أن الرئاسة والسلطة ليست تحكم واستعباد الناس ومحاباة للقريب وإقصاء للغريب، وإنما هى رعاية وقدوة حسنة . رعاية لتحقيق العدل (ماعت) وإعطاء كل ذى حق حقه . وقدوة بالسلوك الشخصى السليم لأن تصرفات الرئيس ليست خافية على الناس ، إنما هى مكشوفة لهم يردد الماء والهواء كل حركة فيها .

وإن الرئيس والوزير الناجح ليس هو الذى تخافه الناس نتيجة إسرافه في إرهابهم، وإنما الرئيس الناجح هو الذى يأخذ الناس بالهوادة ويجعل نصب عينيه هدفا واحدا هو تحقيق العدل طبقا للقانون . إن الفرعون نفسه يدعو وزيره إلى نصرة الضعيف على القوى (المستكبر) .

ولعله لم يصلنا من العصور القديمة كلها دستور السلوك الرئاسى القويم أكمل وأبلغ من هذا الدستور الذى كان الفرعون فى مصر يوجهه إلى وزيره الاكبر . وإذا تأملنا في ثنايا هذا الدستور استطعنا أن نتبين أن المبادىء التى نادى بها المفكرون الاجتماعيون منذ عصر الاقطاع قد تحققت فعلا . فطالما دعا هؤلاء المفكرون إلى ظهور الحاكم الصالح الراعى لشعبه الذى يضمن تحقيق العدالة الاجتماعية بين رعاياه .وقد تحققت دعوتهم هذه بأن تولى الفرعون بنفسه وجيه التعليمات لوزيره عن أسلوب إقامة العدالة بين الرعية. بل إن أحد هؤلاء الوزراء وهو رخميرع يصف مليكه تحتمس الثالث بقوله « أنه أب وأم لجميع الناس »

وليس هناك وصف أبلغ من هذا الوصف للحاكم الصالح الذى يرعى شعبه ويحس بآلام الرعيه وآمالها .

وبالمثل طالما دعا هؤلاء المفكرون إلى ظهور جيل من الموظفين العدول الصالحين ذوى الكفاية والأمانة ،حتى يكونوا أعوانا للراعى الصالح فى تحقيق العدالة الاجتماعية أى طالما دعوا -إذا استخدمنا تعبيرنا الحاضر- إلى إصلاح الادارة أو الآداة الحكومية .

وقد تحققت دعوتهم أيضا فى ذلك الدستور الذى رسمه الفرعون لوزيره ، باعتباره رأس الادارة الحكومية ، يوصيه فيه ضمنا بأن يكون المثل الأعلى والقدوة الحسنة لمرؤسيه سواء فى السلوك الشخصى أم فى تحقيق العدل. وبذلك تستقيم أحوال الأجهزة الحكومية كلها. والحقيقة أن القدوة الرئاسية الصالحة مازالت العنصر المنشود وربما المفقود لتحقيق أى إصلاح للاداة الحكومية فى مصر. فاذا ماتوفرت هذه القدوة ايصلح الجهاز كله دون حاجة إلى سن قوانين أو توقيع عقوبات.

وهكذا خطت مصر فى ميدان العدالة الاجتماعية وضمان حقوق الانسان خطوات لم تبلغها دولة أخرى من دول الشرق القديم، رغم وجود نظم فى مصر قد تبدو فى ظاهرها كأنها تتعارض مع هذا الرقى الاجتماعى مثل الملكية المؤلهة والحكم المطلق . ولكن الواقع أن هذه النظم لم تكن فى جوهرها مماثلة لمظهرها كما سنتناول ذلك فيما يلى :

ثانيا : هل كانت الملكية فى عصر الدولة الحديثة فوق القانون .

لقد نجحت الملكية الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة فى طرد الهكسوس

وتخليص البلاد من المستعمر ، ثم في بناء امبراطورية مترامية الأطراف في آسيا والنوبة . وكان الملك هو قائد جيوشه المظفــــرة يقودها من نصر إلى نصر. فاصطبغت الملــكية والحــكومة في عصر الدولة الحديثــة بالصبغة العسكرية واكتسبت الملكية بذلك قوة وهيمنة واسعة على البلاد. وكان من نتيجة ذلك أن تركزت القوة والثروة فى يد الفرعون يتصرف فيها كيف يشاء. وأنضوت البلاد كلها تحت لواء الملكية فاختفت الاسرات الاقطاعيه من الاقاليم وسيطرت على البلاد حكومة مركزية قوية .وحلت محل ارستقراطية الاقالـيم طبقة من كبار الموظفين ومن كبار الضباط الذين يخضعون للفرعون خضوعا مباشرا .

أما الأراضي فقد عادت كلها للملك ولم تعد من أملاك الأسر الاقطاعية، وكان الملك يؤجرها للفلاحين نظـير ضريبة تقدر بحـوالى عشرين فى المائة من المحاصيل .

هذه الظروف التى أعادت للملكية سابق قوتها وسطوتهـا التى كانت عليهـا في عصر الدولة القديمة ، بل أقوي مما كانت فى ذلك العصر ، بالإضافـة إلى تأليه الفرعون ، جعلت الفرعون يبدو في نظر البعض وكأنما هو المتصرف في كل شيء وهو مصدر كل شيء ، كلمته هى القانون ولا راد لمشيئته.

غير أن هذا الاعتقاد خاطيء من أساسه فقد كان الفراعنة يخضعون لكثير من القيــود التى فرضتها عليهم القوانين كما فرضها النظـام الذى كان ينظم حياتهم اليومية. ونجد مصداقا لذلك في وصف المؤرخ ديوذور الصقلى لحياة الفراعنة إذ يقول «فملوك المصريين لا يعيشون على نمط الحكام المستبدين في البلاد الأخرى، فيعملون ما يشاؤون تبعا لأهوائهم غير خاضعين لرقابة ما ، فقد رسمت لهـــم القوانين حدود تصرفاتهم ، لا في حياتهم العامة فحسب ، بل في حياتهم الخاصة

وأسلوب معيشتهم اليومية .... وكانت ساعات النهار والليل مرتبة بحيث كان على الملك أن يعمل في الوقت المخصص بالضبط ما يفرضه القانون لا ما تدفعه إليه نفسه،فقد كان عليه أولا عندما يستيقظ في الصباح المبكر أن يقرأ الرسائل الواردة من مختلف الجهات حتى يستطيع أن ينجز على الوجه الأكمل جميع أعماله ومهامه ، ويكون على علم تام بكل مايحدث فى جميع أنحاء المملكة . وعليه بعد ذلك أن يستحم وأن يلبس بزة فاخرة ، ويزين بالشارات الملكية ، ثم يقرب القرابين للالهة . وجرت العادة بأن يقف رئيس الكهنة عندما تحضر الضحايا إلى المذبح ، إلى جانب الملك ويصلى بصوت عال وقد أحاط بها جمهور غفير من المصريين،فيدعو للملك بالصحة وسائر الانعم مادام منتهجا سبل العدل إزاء رعيته ، وكان من واجب رئيس الكهنة أن يعلن صراحة فضائل الملك واحدة فواحدة فيقول أنه يتقى الالهة ، شديد الرحمة بالناس ، حليم ، عادل ، كبير النفس ، منزه عن الخداع،يبذل ماله بسخاء .وبالجملة فهو قابض على زمام شهواته يجزى المسىء بأقل مما يستحق من عقوبة ويثيب المحسن بأوفى مما أسلف من إحسان ، وبعد أن يعدد كثيرا مما شاكل هذه الفضائل ، يصلى الكاهن القائم بالصلاة من أجل الخطايا التى صدرت عن جهل ، منزها الملك عن اللوم ، ومستمطراً اللعنة والعقاب على خدامه الذين أفتوه بآراء خبيثة . ولقد كان الكاهن يقوم بذلك ليهدى الملك إلى التقوى ومخافة الله ، وليرشده إلى حياة ترضاها الالهة،لا عن طريق الزجر العنيف بل عن طريق المدح المستحب الداعى بصراحة إلى الفضيلة » (٦٥) .

وكانت سلطات الملك إزاء رعيته مقيدة فى حدود القانون أيضا وفى ذلك يقول ديودور : « وإذا بدا عجيبا أن الملك لم يتمتع بالحرية المطلقة فى إختيار

طعامه اليومي، فأشد عجبا من ذلك بكثير أنه لم يكن في قدرته أن يقضي على المخاصمات أو يصرف ما يعن له من الامور، أو يقضي بعقوبة على أحد من الناس مدفوعا بكيد له أو بغيظ منه، أو بأي دافع ظالم آخر، بل عليه أن يتصرف وفق ماتنص عليه القوانين في كل حالة » .

ويستطرد ديودور في وصفه لعدالة الفراعنة وفي استمرار نظم حكمهم مدة طويلة فيقول . «... ولما كان الملوك يلتزمون جادة العدل إزاء رعيتهم، فقد استشعر القوم نحوهم من الولاء مايزيد كثيرا عما يكنونه لأهلهم من حب، فلا يولي الكهنة ولا سكان مصر كافة نسائهم وأولادهم ومقتنياتهم الثمينة من الاهتمام مايولونه لسلامة الملوك، ولذلك احتفظوا ردحا طويلا من الزمان بالنظام السياسي الذي وضعه الملوك.(٦٦)

هذه العبارات التي رددها ديودور تكاد تتفق مع تعليمات فراعنة الدولة الحديثة لوزرائهم التي سبق أن شرحناها . فالملك يوصف هنا بأنه عادل رحيم ، وتلك الصفة (صفة العداله) تأتي على رأس الصفات التي كان الفرعون يوصي بها وزيره كما رأينا .

وفي أقوال ديودور مايشير إلى أن المصريين لجأوا إلى طريقة غير مباشرة لكبح جماح الفرعون إذا فرض وخرج عن جادة الصواب، وعند ذلك مايقوم الكاهن بنسبة الأخطاء الصادرة من الفرعون إلى أعوانه الذين أشاروا عليه عليه بها . ولا شك أن ذلك أسلوب لبق يستهدف توجيه الملك وتحذيره من التمادي في الخطأ دون المساس بشخصه.

ولقد وردت في عبارة ديودور أيضا اشارة هامة هي أن الملك كان مقيدا

فى توقيع العقوبات بما تنص عليه القوانين لا بدافع من نزعاته الشخصية . وتلك من أهم الوصايا التى كان الفرعون نفسه يوصي بها وزيره عندما يقول له بأن يحكم بالعدل وفقا للقانون . ولقد أمدتنا الأدلة التاريخية بما يثبت عبارة ديودور هذه. وقد أشرنا لمثال منها من عصر الدولة القديمة وهو الملك بيبى الأول الذى أحال زوجته الملكة «إمتس» إلى هيئة محكمة لمحاكمتها على المؤامرة التى دبرتها ضد الملك نفسه . وهناك مثال آخر من الدولة الحديثة ويشبه المثال السابق تماما ، فقد شكل الملك رمسيس الثالث (الأسرة العشرون) هيئة محكمة لمحاكمة إحدى محظياته المدعوة «تى» وشريكاتها من نساء الحريم الملكى ورجال البلاط لتآمرهم على اغتيال الملك نفسه (٦٧). ويتضح حياد الملك والتزامه بالقانون من تعلىماته لأعضاء هيئة المحكمة بشأن المتهمين إذ يقول :

«إنى لا أعلم ماذا قاله الناس، اسرعوا لفحصه، إنكم ستذهبون وتسألونهم فمن كان مستحقا للموت فلتجعلوه يمت بيده دون أن أعلم شيئا عنه. وستنفذون العقوبة الموقعة الآن على الآخرين دون أن يصل إلى علمى شىء عنها».

من هذا نرى أنه رغم أن الفرعون نفسه هو المقصود بالمؤامرة ، فانه ترفع عن الانقياد لنزعة الانتقام وترك الحكم على المتهمين لهيئة المحكمة التى شكلها ، لكى تصدره بمعرفتها بعد أن تجرى التحقيق اللازم مع المتهمين، وهو ما عبر عنه الفرعون بكلمة « تسألوهم». بل أن الملك سلك مع المتهمين سلوكا رحيما حين أوصى المحكمة بأن تعطى الفرصة لمن تثبت إدانته أن يقتل نفسه بيده . ولاشك أن هذا المثال يثبت بجلاء ماجاء فى أقوال ديودور من أن ملوك مصر كانوا خاضعين للقوانين وأنهم اتصفوا بالرحمة والعدل .

ثالثا : التغيرات الادارية الهامة في عصر الدولة الحديثة :

أ ـ وظيفة وزير الجنوب وأهميتها :

قلنا فيما سبق أن مصر قسمت في عصر الدولة الوسطي إلى قسمين إداريين من الناحية المالية . والواقع أن هذا التقسيم كان نواة لتقسيم أبعد مدى فيعصر الدولة الحديثة ،فقدترتب على اتساع أعمال الدولة المصرية وانشاء امبراطورية واسعة فى عصر الدولة الحديثة أن احتاج الأمر إلى وجود وزيرين أحدهما للشمال والآخر للجنوب . وكان وزير الجنوب يقيم فى طيبه عاصمة الدولة ويشرف على المنطقة الممتدة من أسوان حتى أسيوط شمالا . بينما كان وزير الشمال يقيم فى منف أو هليوبوليس ويشرف على الوجه البحرى والصعيد جنوبا حتى أسيوط . وكان وزير الجنوب يتمتع بأهمية خاصة عن وزير الشمال نظراً لوجوده في العاصمة بجوار الفرعون ، ومن أشهر وزراء الجنوب « رخميرع » وزير الملك تحتمس الثالث .

وقد ظل الوزير فى عصر الدولة الحديثة ، كما كان شأنه في عصر الدولتين القديمة والوسطي ، الرئيس الأكبر لكافةالادارات الحكومية والجهاز القضائى في العاصمة . وقد سجلت مناظر مقبرة الوزير رخميرع جانبا من قاعة (مكتب) الوزير وقد اصطف الناسخارجها مترقبين دورهم ليدخلوا واحداً واحداً أمام الوزير ليعرضوا شكاياتهم مكتوبة . وحينئذ يبدأ الوزير في مناقشتها مستعينا بالقوانين المدونة في ملفات رتبت أمامه ، ومن حوله يجلس مستشاروه . ولم يكن للوزير برغم السلطات الواسعة المخولة له ، أن يصدر أحكامه حسب ما يتراءى له ، وإنما كانت هناك قوانين تنظم مختلف الحالات وكيفية الفصل فيها . بل ان هذه القوانين كانت تلزم الوزير نفسه بالعمل تبعا لنظام محدد ،

فان كانت الشكوى المقدمة للوزير تتعلق بنزاع على أرض مثلا ، فقد حدد القانون أن يصدر الوزير حكمه فيها في خلال ثلاثة أيام ، هـــذا إن كانت الأرض موضوع النزاع في طيبة مركز الوزير ، أما إذا كانت الأرض بعيدة عن العاصمة، فقد سمح القانون للوزير بمهلة شهرين حتى يستطيع أن يبحث الأمر (٦٨) . وكان يوجد تحت تصرف الوزير « أرشيف » كامل منظم يستعين به في البت سريعا في الحالات المعروضة عليه ، إذ كان يبلغ أولا بأول بكل ما يحدث في البلاد وبالتغيرات التي تطرأ من وقت لآخر . كما أن وثائق الدولة والقضايا ومراحل بحثها ووجهة نظر الطرفين المتنازعين والحكم والشهود كانت كلها تسجل لديه .

وكانت قاعة الوزير من ناحية أخرى تضـــم نسخا من وثائق الأقاليم وسجلات الملكيات وحدود الأراضي والعقود والتركات حتى يستطيع موظفو قاعة الوزير أن يمدوه بالمعلومات الكافية عن الموضوعات المتعددة والاختلافات والمنازعات التي تعرض للبحث . وقد حتم القانون أيضا أن تقدم الطلبات والشكاوى المرفوعة للملك مكتوبة عن طريق قاعة الوزير .

وقد اختص الوزير بالاشراف على نواح أخرى هامة في الدولة كالشئون الحربية فكان ينظم أمور الحاميات الموجودة في البـــلاد التابعة لمصر ويبلغها بالأوامر التي يصدرها إليه الملك . كما كان يتلقى تقارير القلاع والحصون عن أحوالها وعن تحركات العدو ويصدر إليها تعليماته . وكان يدير شئون البحرية أيضا باعتبارها جزءا من الجيش .

وكان الوزير « رخميرع » يشرف ، فضلا عن ذلك كله على امـلاك معبد الاله آمون وعلى معابد الآلهة الأخرى ايضا .

وهكذا شمل إشراف الوزير معظم النواحي المختلفة للحكم . وكان يسير هذه النواحي وفقا للقوانين ووفقا لما يأمره به الملك، فقد كان نظام عمل الوزير يبدأ بالمثول بين يدي الملك صباح كل يوم ، حيث يعرض عليه شئون البلاد وسير العمل الحكومي ، والمشكلات التي تتطلب رأي الملك ويتلقى تعلياته بشأنها .

ب ـ ظهور أهمية الوظائف الحربية ووظائف حكم الولايات :

نتيجة للطابع الحربي للدولة المصرية واتساع امبراطوريتها في السودان وغربي آسيا ازدادت أهمية الوظائف الحربية والوظائف التي تتصل بحكم أملاك الامبراطورية مثل وظيفة حاكم النوبة الذي كان يلقب « ابن الملك حاكم كوش » (النوبه العليا) مما يدل على منزلته الكبيرة في الدولة ولدى الملك . ومثل وظائف حكام الولايات المصرية في آسيا ، ومثل وظيفة مبعوثي الملك إلى البلاد الأجنبية . وكان بعضهم يحمل لقب « أذني الملك » إشارة إلى ما يجب أن يكون عليه من يقظة للابلاغ عن تطورات الأحوال في هذه البلاد. وقد ازدادت اهمية قادة الجيش بقواته البرية والبحرية ، وسجل بعضهم على جدران مقبرته اخبار انتصاراته تحت قيادة الفرعون والأنواط والنياشين والهدايا التي قدمها الفرعون مكافأة لهم على شجاعتهم .

وقد ترتب على اختفاء الطبقة الارستقراطية من البلاد التي كان يمثلها امراء الاقطاع، وازدياد أهمية الفرد نتيجة لتقدير الجندي طبقا لكفاءته في الحرب وليس لاعتبارات الحسب والنسب ، ترتب على هذين العاملين ازدياد أهمية ونفوذ الطبقة الوسطى، وأصبح الطريق مفتوحا أمام أفراد هذه الطبقة في الترقي إلى أعلى مناصب الدولة، بل استطاع افراد منها الوصول إلى منصب القائد الأعلى للجيش . وكان هذا المنصب طوال النصف الأول من الأسرة الثامنة

عشرة مقصوراً على أبناء الملوك . ومثال ذلك القائد حور محب الذى وصل إلى هذا المنصب فى اواخر الأسرة الثامنة عشرة رغم انه لم يكن من سلالة ملكية أى ارستقراطية ، بل كان من الشعب. ويبدو آن ذلك كان سببا فيما قام به من إصلاحات إدارية، فقد أحس بآلام الناس وبما يقاسونه من ظلم وعسف وتسلط البيروقراطية .

حـ ـ إصلاحات الفرعون حور محب الادارية :

ترتب على ثورة اخناتون الدينية وما صاحبها من اهمال شئون البلاد ثم تولى ملوك ضعاف بعد اخناتون ـ ترتب على كل ذلك ضعف السلطة المركزية واختلال نظام الإدارة الحكومية ، فانتشر الفساد في الجهاز الإدارى وعمت الرشوة بين الموظفين واضطهدوا الفلاحين وابتزوا أموالهم. وقد اوضحنا من قبل مدى الارتباط بين ضعف السلطة المركزية وضياع هيبتها وبين فساد الجهاز الإدارى وكيف كان هذا الفساد ينعكس بسرعة على الأحوال في البلاد لارتباط الجهاز الإدارى ارتباطا وثيقا بشريان الحياة فيها .

فقد اخذ الموظفون والعاطلون من العسكريين يستغلون ضعف الرقابة الحكومية وينهبون أموال دافعى الضرائب بمغالطتهم وجباية الضريبة سنويا لصالحهم . وكان الجنود يعتدون على سفن الغلال المتجهة إلى مخازن الدولة وينهبونها .

وكان العمد يفرضون الإتاوة على الفلاحين ويجمعونها منهم ظلما وعدوانا ، وكانوا يستخدمون الرشوة لاسكات المفتشين التابعين للحكومة المركزية .

فعندما اعتلى حور محب عرش البلاد اخذ في الضرب على هذا الفساد وسن القوانين اللازمة لذلك ، ونقشها علي لوحات من الحجر اقامها امام معابد مصر

مثل معبد الكرنك ومعبد الأقصر ومعبد ابيدوس، لكي تكون ظاهرة أمام الناس جميعا . وقد قسم حور محب قوانينه إلى عشر فقرات تبدأ كل فقرة عادة بوصف الوضع السيء القائم ثم تتبعه بما استنه الملك من أحكام لمعالجتها، ثم تنتهي بالجزاء الذى يوقع عن المخالفة. وكانت العقوبة إما بدنية كالجلد بالسياط وجدع الأنف أو بدنية ومالية مثل رد الرشوة المغتصبة أو تجمع بين العقوبات البدنية والمالية بالإضافة إلى النفي إلى بلدة ثارو (عند مدينة القنطرة الحالية) عند أقاصي حدود البلاد الشمالية الشرقية (٦٩) .

ولم يميز حور محب بين فئة وأخرى امام قوانينه فكان حازما مع رجال جيشه على الرغم من أنه كان منهم ، وعمل على المساواة بينهم وبين غيرهم في الردع والعقاب (٧٠) .

ولم يكن سبيل حور محب إلى الاصلاح هو الارهاب والعقاب فقط (وهو ما يسمي في علم الادارة الحديثة بالحوافز السلبية) ، بل كان يكافيء الأمناء والشرفاء ويجزل لهم المرتبات والمكافآت (وهو مايسمى بالحوافز الإيجابية). فجمع بين الترهيب والترغيب وأتاح لكل مخلص أمين سبيل العلو والترقى ، واختار طائفة اعتبرهم من أصحاب الخلق المثالي فأسند إليهم المناصب الخطيرة في الدولة حتى يكونوا القدوة الحسنة لمرؤوسيهم . وأخذ يوجه إليهم النصائح ويحذرهم مما وقع فيه من سبقوهم فلا يقبلوا رشوة ولا يتخذوا لهم أصدقاء سوء حتى لا يدفعهم الهوى إلى الميل والانحراف .

ولا شك أن هـذه السياسة تعتبر من أهم أسس الاصلاح الإدارى حتى اليوم .

ولعلنا نجد في اصلاحات الفرعون حور محب هذه احياء لتلك الفكرة التي

كانت الانسانية المصرية ترنو دائما أبدا لتحقيقها منذ أن انطلقت الدعوة إليها لأول مرة على لسان كاتب قصة الفلاح الفصيح ، وهى فكرة إيجاد الموظفين العدول الأمناء الذين يكونون عونا للحاكم الصالح فى تحقيق الخير والعدالة فى البلاد .

النظام القضائى فى عصر الدولة الحديثة

سبق أن قلنا أن الوزير كان الرئيس الأعلى للقضاء منذ عهد الدولة القديمة وأنه بهذه الصفة كان يرأس محكمة الستة العليا (أو محكمة الدوائر الست الكبرى كما يسميها بعض الباحثين) . وقد ظل الوزير فى عهد الدولة الحديثة الرئيس الأعلى للقضاء ، غير أن النظام القضائى تغير بعض الشىء فبدلا من محكمة الستة العليا ، ظهرت هيئة قضائية أو محكمة تسمى محكمة المستمعين (قنبت سجمو) كانت تفصل فى القضايا المدينة والجنائية ، وكان يطلق على أعضائها « سرو » أى سراة أو اشراف (وهو اللقب الذى أطلق فى عصر الدولة القديمة على أعضاء المحاكم المحلية) . ويبدو أنه تمشيا مع نظام تقسيم البلاد تحت إشراف وزيرين قد أنشئت محكمتان من هذا النوع ، أحداهما مقرها هليوبوليس وكانت تحت رئاسة وزير الشمال والأخرى كانت فى طيبة ويرأسها وزير الجنوب.(٧١) .

وقد مر بنا كيف أن الملك كان يزود الوزير عند تنصيبه بالتعليمات والتوجيهات التى تحذر الوزير من التحيز والمحاباة وتوصيه بالتزام العدل والنزاهة والرحمة والانسانية ، وفى الوقت نفسه يحذره من المغالاة فى معاملة معارفه بالقسوة ليدرأ عن نفسه شبهة محاباته لهم ، ويأمره بأن يعامل الناس كلهم بالعدل والمساواة .

كانت هذه المبادىء التى تضع الحق فى نصابه وتأمر بالعدل والانصاف والمساواة،هي نفس المبادىء التى ينبغى أن يطبقها بقية الموظفين الذين يمارسون القضاء في سائر جهات القطر . فبالاضافة إلى المحاكم الكبيرة المذكورة سمح القانون للموظفين الإداريين بعقد مجالس أو دوائر للنظر فيما يعرض من قضايا أو منازعات. ويبدو أن القانون سمح أيضا بتكوين محاكم خاصة فى القضايا ذات الصبغة الهامة والخطيرة مثل قضايا سرقات المقابر ، فقد غلب الطابع الكهنوتى على أعضاء هذه المحاكم وكان مجلس المحكمة ينتقل أحيانا إلى مكان الجريمة ليعاين ويناقش المجرمين، بل أنه كان أحيانا يطلب من المجرمين ـ كما يحدث الآن ـ أن يعيدوا تمثيل جريمتهم أمام أعضاء المجالس حتى يستطيعوا أن يحددوا الجريمة والعقاب . وقد وصفت محاضر جلسات المحكمة التى عهد إليها بالتحقيق في إحدى قضايا سرقات المقابر فى طيبه الغربية فى عصر الأسرة العشرين ماكان يدور في كل جلسة ، وقد رأس الوزير بعض جلساتها ودونت الأسئلة الموجهة للصوص الذين أتهموا بسرقة مقابر فراعنة الدولة الحديثة فى وادى الملوك . كما دونت اجاباتهم عليها ثم الخطوات التى أتخذت حتى يعدلوا عن إنكارهم ويعترفوا، ثم انتقال هذه المحكمة إلى المقابر نفسها مع اللصوص للتحقق من صحة أقوالهم وكان يترك لكل لص أن يعترف أو يدافع عن نفسه بعد أن يواجه بالتهم المنسوبة إليه حتى تظهر حقيقة الأمر فتبرىء المحكمة ساحته أو تحكم عليه بالعقوبة المناسبة للجرم .

وكان القانون ينص على أن يسأل المذنب مرة ومرات حتى تتاح له الفرصة للاعتراف وكان الملك يصدق فى بعض الأحيان على هذه الأحكام .

وما من شك فى أن هذا التنظيم الدقيق لناحية من أهم نواحي نظام الحكم

وهو القضاء يدل على الرقى المطرد لنظام الحكم في مصر الفرعونية كما يؤكد حرص المصريين الشديد على تحقيق العدالة .

القانون الجنائى والمدنى في عصر الدولة الحديثة :

سبق أن أشرنا إلى وجـــود قانون جنائى فى العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ولو أن الأدلة لم تكن كافية ولكن القرائن القليلة تشير لوجوده، كما وردت اشارات من تلك العصور تدل على وجود قانون مدنى ينظم العلاقات بين الناس .

غير أن عصر الدولة الحديثة يمتاز بوفرة المصادر الأثرية التى تشير إلى وجود قانون جنائى وقانون مدنى ، وتتمثل في البرديات والنقوش التى تسجل أنواع العقوبات وإجراءات التقاضى فضلا عن وفـــرة كتابات المؤرخين والكتاب الكلاسيكين التى ينصب أغلبها على عصر الدولة الحديثة والعصر المتأخر الذى يعتبر امتدادا له من هذه الناحية .

فقد أشار المؤرخ ديودور الصقلى إلى وجود قانون مصرى مدون فقال إن القوانين كانت كلها مدونة في ثمانية كتب توضع بجانب القضاة (٧٢) . ونجد مصداقا لأقوال ديودور في مجموعة القوانين المرسومة على جدران مقبرة الوزير رخميرع(*) . كما سجل ديودور أيضا بعض نصوص القانون الجنائى المصرى.

(*) رسمت أمام صورة رخميرع أربعة حصر مفروشه وفوق كل منها رسمت عشرة أشياء مستطيلة الشكل . ويرى بعض الباحثين أن كلا منها تمثل اضبامة من الجلد سجلت عليها مواد القانون الذى يحكم بمقتضاه الوزير رخميرع . غير أن البعض الاخر يرى فيها العصى التي ترمز الى سلطة الموظفين الذين كانوا يحضرون جلسة الوزير أثناء النظر في القضايا وعددهم أربعون موظفا (مصر القديمه جـ ٤ ص٨٤ه) ولكن هذا الرأى الاخير يبدو غير مقنع .

ومن هذه النصوص مايلي : «الحكم بالاعدام على شاهد الزور ، وعلى من يهمل في مديد المساعدة لانسان تعرضت حياته للموت رغم استطاعته انقاذه.. الجلد بالسياط والحرمان من الطعام ثلاثة أيام سويا على من يهمل في الابلاغ عن جريمة قتل ... الحكم بالاعدام على من يزور فيالبيان الذى يقدمه للسلطات الحكومية عن مصدر دخله أو يكون دخله من مصدر حرام (ولعل ذلك يشبه في الوقت الحاضر ما يسمى بقانون الكسب غير المشروع). ومن هذه النصوص أن من اتهم شخصا زورا وقعت عليه العقوبة التي يحكم بها عادة على ذلك المتهم البرىء لجريمة لم يرتكبها ، ومنها الحكم بالاعدام على من قتل نفسا سواء أكانت نفس حر أو عبد . ومنها أن الآباء والأمهات الذين يقتلون أبناءهم أو بناتهم يحكم عليهم بأن يعرضوا على ملأ من الناس وقد حملوا جثث أبنائهم أو بناتهم ثلاثة أيام وثلاث ليال متوالية . أما قتل الوالدين إحدهما أو كليهما فكان عقاب القاتل قطع أجزاء صغيرة من جثته بالتدريج ثم حرقه حيا فوق الأشواك . وكانت النساء الحوامل يؤجل تنفيذ حكم الاعدام فيهن إلي مابعد الوضع . ومنها أن من يطفف الميزان أو الكيل أو يزيف الاختام أو النقود أو يغش الذين يعاملهم كان عقابه قطع كلتا يديه . وتوقع نفس العقوبة على الكاتب العمومى الذى يغير في نصوص السجلات العامة بمحو أو زيادة. ومن تلك النصوص أيضا أن من يغتصب النساء كانت عقوبته الخصى لكي يحرم من رجولته التى دفعته للجريمة، أما عقوبة الزنا من غير إكراه فكانت ألف جلدة للزانى وجدع أنف الزانية . وكانت حكمة المصريين من ذلك (كما نقل ديودور عنهم) أن المرأة التي تزين للمعصية يجب أن تحرم من أكبر مقومات الجمال (١٣).

وقد أشار ديودور إلى أن هذه النصوص (أو القوانين كما وصفها) امتازت

بقدمها السحيق، وهذا معناه أنها ترجع إلى ماقبل العصر الذى عاش فيه ديودور (القرن الأول قبل الميلاد) بقرون مما يرجح وجودها فى عصر الدولة الحديثة.

وقد امتدح ديودور هذه القوانين ووصفها بالحكمة والعدالة، وشرح الغرض منها طبقا لما أخبره به المصريين. وقال ديودور أن بعض هذه القوانين قد نقله اليونان عن مصر مثل القانون الخاص بتأجيل تنفيذ حكم الاعدام في النساء الحوامل إلي مابعد الوضع. ومثل قانون «الكسب غير المشروع».

أما المصادر الأثرية التى تشير إلى وجود قانون جنائى فى عصر الدولة الحديثة فيتمثل في الروايات التى تسجل إجراءات المحاكمة في قضيتين شهيرتين في ذلك العصر، إحداهما قضية المؤامرة ضد رمسيس الثالث والأخرى القضية المعروفة بقضية سرقات المقابر. ويتبين من تتبع العقوبات التى وقعت على المتهمين فى قضية المؤامرة ضد الملك رمسيس الثالث أن عقوبة جريمة التآمر ضد الفرعون كانت الاعدام (ولو أن الفرعون سمح للمجرمين بأن ينتحروا). وقد حدث قرب إنتهاء التحقيق فى هذه القضية أن بعض نساء الحريم الملكى المتهمات تمكن من إغراء اثنين من القضاة ولكن كشفت جريمة القضاة، وحكم عليهم بصلم آذانهم وجدع أنوفهم. وقد رأينا أن هذه العقوبه سبق أن سن حورمحب توقيعها على القضاة والموظفين المرتشين والمختلسين. ويبدو أنها بالإضافة إلى النفي إلى حدود البلاد، كانت العقوبة المقررة لجرائم الموظفين (ومنهم القضاة) المعروفة في وقتنا الحاضر باسم «خيانة الأمانة».

أما قضايا سرقات المقابر فكانت أشهر القضايا الجنائية فى مصر الفرعونية لوفرة البرديات التى سجلت عليها(٧٤) ولوصول بعضها إلينا في حالة لا بأس بها

وقد وقعت هذه السرقات نتيجة لضعف الملكية الفرعونية في أواخر عصر الدولة الحديثة، وتفكك السلطة المركزية وعجزها عن حماية مقابر الملوك في طيبة الغربية من أيدى اللصوص . فكثر نهب هذه المقابر وسلبها . وقد بدأت هذه السرقات على ما يبدو فى عصر رمسيس التاسع عندما سطت عصابة من اللصوص على مقبرة الملك « نُسبك ـ إم ـ شاف » أحد ملوك الأسرة الرابعة عشرة، وسرقوا أثاثها الجنائزى وعبثوا بمومياء الملك وزوجته واستولوا على حليهما وأشعلوا النار فى المقبرة، ولكن سرعان ما تمكنت شرطة الجبانة من القبض على المجرمين . وكان عددهم ثمانية يمثلون المهن المختلفة فى طيبة الغربية منهم اثنان من عمال المحاجر ونجاران وفلاح وسقاء ثم رجلان آخران .

ونظراً لبشاعة الجرم الذى ارتكبه الجناة وخطورة الجريمة ، فقد جرت محاكمتهم تحت الإشراف المباشر لوزير الجنوب، وعندما رفضوا الاعتراف ضربوا ضربا مبرحا فاعترفوا بجريمتهم ثم كلفوا بتمثيل الجريمة ، فساروا معهم المحققون حيث أرشدوا عن المقابر التى سرقوها ومثلوا طريقة سرقتها. وعندئذ حكم عليهم بالإعدام بأشنع طريقة يمكن أن يعدم بها انسان(*)، ذلك أن المصريين اعتبروا جريمة سرقة المقابر أفظع الجرائم لأنها بالإضافة إلى الجرم نفسه تحرم المعتدى عليه من فرصة البعث والخلود ، أمل كل مصرى في الحياة وفي الممات.

أما عن القانون المدنى فى عصر الدولة الحديثة فقد أشار ديودور إلي بعض نصوصه وإن كانت إشاراته قد انصبت أيضا على العصر المتأخر فقد نسب

(*) يستخلص مما ورد على البرديات التى سجلت محاكمات لصوص المقابر فى عصر رمسيس التاسع ، ان اللصوص الذين ثبتت ادانتهم كانوا يعدمون باجلاسهم بالقوة فوق عامود مدبب من الخشب مثبت في الأرض (خازوق) .

صدور بعض قوانين الملكية وإجراءات تسديد الديون إلى أحد ملوك الأسرة الرابعة والعشرين وهو الفرعون «بوكوريس» (بالمصرية باك-إن-إف)(٧٥).

وقد أمدتنا المصادر الأثرية بعدد من وثائق القضايا المدنية التي ترجع لعصر الدولة الحديثة نذكر منها على سبيل المثال قضيتين شهيرتين أحداهما قضية رجل يسمي « مِسْ » (أو موسى) والثانية قضية سيدة تسمى « إرى - نفرت » .

وتتلخص قضية « مس » في أنه عندما كان صغيراً استطاع رجل يسمى « خاى » أن ينازع والدة مس على ملكية أرض،وقدم للمحكمة كشف أملاك مزور يثبت ملكيته للأرض فأصدرت المحكمة حكمها فى صالحه . ولكن عندما كبر « مس » رفع قضية ضد « خاى » هذا مطالبا باسترداد أرض والدته وأحضر عددا كبيرا من الشهود رجالا ونساء الذين أيدوه في دعواه ،فأصدرت المحكمة (قنبيت) برئاسة الوزير الحكم لصالحه . وقد نقش مس أخبار هذه القضية على جدران مقبرته في سقارة(٧٦). أما قضية السيدة « ارى - نفرت» فتتلخص فى أنها اشترت جارية سورية من رجل ودفعت له في مقابلها أقمشة وأوان من البرونز . وبعد أن تسلمت الجارية من البائع ، ادعى أحد الجنود ويسمى « نخى » على هذه السيدة أمام المحكمة بأنها استولت بدون وجه حق على بعض ما قامت بدفعه ثمنا للجارية ، من أملاك (اومن مقبرة) سيدة يقال لها « باك - موت » (ربما تكون ذات صلة قرابة بهذا الجندى). غير أن « إرى - نفرت » أقسمت أمام المحكمة بأنها على استعداد لأن تجلد ١٠٠ جلدة وتصادر الجارية إذا كانت قد استولت على أى شىء من أملاك السيدة « باك - نوت ». وعندئذ أحضر « نخى » ستة شهود، ثلاثة من الرجال وثلاثة من النساء فأقسموا أمام المحكمة أنهم يقولون الصدق وإذا كذبوا تصادر جواريهم(٧٧) . وقد انقطعت الوثيقه عندذلك فلم توضح نهاية القضية.

وإن المتتبع لإجراءات هذه القضية يتبين له أن عقوبة القول الزور بالنسبة

للمدعى عليه كانت مائة جلدة ومصادرة العين موضوع النزاع . وبالنسبة للشاهد كانت العقوبة هى مصادرة ما يماثل هذه العين . كما يستفاد من قضيتى « مس » « وارى ـ نفرت » أن شهادة عـدد من الشهود كانت تجب الأدلة المكتوبة .

أسباب عدم العثور على قانون مصرى مـدون على الآثار المصرية والتباين فى ذلك مع الآثار العراقية :

لا شك أن عدم العثور على قانون مصرى مدون على الآثار المصرية يلفت أنظارنا ، فرغم وفـرة ما تبقى من آثار مصر الفرعونية ، فان هـذه الآثار لم تمدنا بتشريعـات مقننة (إذا استثنينا اصلاحات حور محب التى صدرت لعلاج حالات خاصة ولم تكن تشريعات مقننة بالمعنى المعروف للقانون) ، بينما وصلتنا تشريعات متعددة من هذا النوع من العـراق القديم وخاصة من العراق الجنوبى رغم قلة ما تبقى من الآثار العراقية بوجه عام .

وأول هذه التشريعات هى تنظيمات « أوركاجينا » حاكم مدينة « لجش » (حوالى ٢٤٠٠ ق.م.) ، ثم تشريعات « أورنامو » ملك اور (حوالى ٢١٠٠ ق.م.) ثم تشريعات مدينة« اشنونا » (حوالي ١٩٩٠ ق.م.) ثم تشريعات « لبت ـ عشتار » ملك ايسين (حوالي ١٩٣٠ ق.م.)[٧٨]. وأخيراً تشريعات حمورابى ملك بابل (حوالي ١٧٩٠ ق.م.) [٧٩] . وهـذا التكرار في اصدار الشرائع والقوانين يدل على أن المجتمع العراقى القديم كان في حاجـة مستمرة إلي تجديد شرائعه وقوانينه وتذكير الناس بها وتوكيدها فى أذهانهم ، ربما لأن حالات الخروج على القانون كانت تدعو إلي هذا التجديد المستمر لمواده وأحكامه . فالمعروف أن القانون لا يصدر إلا إذا دعت الحاجـة إليه ، ولا

يعاد اصداره وتجديد أحكامه إلا إذا كثرت حالات الخروج عليها. ولعل هذا يؤكد ما سبق أن قلناه (راجع ص ٤٧–٤٩) من أن نظام الحكم اللامركزى فى ظل دول المدن العراقية لم يكن فيه الضمان الكافى لأمن الناس في تلك العصور البعيدة، مما دعا حكام هذه المدن إلى تجديد القوانين من آن لآخر لتذكير الناس بها. ويرجح هذا الرأى أن التشريعات العراقية اللاحقة هى فى أغلبها تكرار للتشريعات السابقة عليها، وأن بعض التشريعات اللاحقة شدد من العقوبات على نفس الجرائم. كما يرجح هذا الرأى أيضا أن أغلب التشريعات والقوانين العراقية صدرت في ظل حكومات المدن وليس بها سوى قانون أو تشريع واحد صدر فى عهد الدولة العراقية الموحدة وهو قانون حمورابى.

حقيقة أن هذه التشريعات والقوانين صدرت في أماكن مختلفة من جنوب العراق وفى عصور متفاوتة، ولكن مجرد تتابع صدورها فى منطقة واحدة وهو العراق الجنوبى وفى ظل ظروف متشابهة وهى حكومات المدن يجعل منها « ظاهرة » خاصة بالعراق يكاد ينفرد بها بين بلاد الشرق الأدنى القديم. ولا ننسى بأن هناك احتمالا بأن يكون عدد التشريعات العراقية أكثر مما وصلنا، لأن المعروف أن أغلب الآثار العراقية قد ضاع وما وصلنا منها قليل، ومن بين هذا القليل هذا العدد الوفير نسبيا من التشريعات والقوانين، فلاشك أن العدد الأصلى كان أكبر مما وصلنا بكثير.

وكما ذكرت سابقا، ربما يكون سبب عدم تكرار وتدوين القوانين المصرية هو قوة الدولة المصرية المركزية طوال أغلب عصور التاريخ المصرى وهيمنتها على البلاد، الأمر الذى وفر الأمن فيها، ودليلنا على ذلك أن التشريعات أو الاصلاحات الإدارية الوحيدة التي وصلتنا مدونة على الآثار المصرية وهى تشريعات أو اصلاحات حور محب، ترجع إلى العصر الذى اضطربت فيه

الأمور فى البلاد في أعقاب حكم اخناتون وخلفائه الضعاف . وربما يكون أيضا من أسباب عدم تكرار تدوين القانون المصرى لتذكير الناس به ، ما اتصف به المصريون من المسالمة ورهبة السلطة . وهذا السبب بالإضافة إلى قوة الدولة لم يجعل لتكرار نشر أحكام القانون لتذكير الناس بها ، تلك الأهمية التي كانت لهذا الأمر في العراق .

مقارنة بين القوانين العراقيـة وبين القوانين المصرية

ومهما يكن من أمر ، فان ما لدينا من الاشارات غير المباشرة للقوانين والتشريعات المصرية ، تجعل فى الامكان مقارنة بعضها بالتشريعات والقوانين العراقية ، وسوف نقتصر في هذه المقارنة على عصر الدولة القديمة المصرية لأنه العصر الذى اتضحت فيه أسس القوانين المصرية وخاصة القانون المدنى كما تدل على ذلك نقوش المقابر .

فالذى يلاحظ على التشريعات العراقية انها جميعا اشتركت في ثلاث نواح: أولها حماية المواطنين من استغلال الموظفين وأصحاب السلطة ، وثانيها تنظيم المعاملات بين الناس ، وثالثها حماية المرأة من الاعتداء والاغتصاب وكفالة حقوق الزوجة الشرعية .

وإذا قارنا هذه النواحي الثلاث المشتركة في تشريعات العراق بما يناظرها في مصر ، لوجدنا أن الناحية الأولى يقابلها فى مصر تشريعات حور محب واصلاحاته الادارية . فهنالك تشابه بينها وبين تشريعات حور محب فى عقوبة القضاة المرتشين . فقد نصت قوانين حمورابى على معاقبة القاضى الذى يتلاعب في الأحكام بطرده من منصب القضاة وتغريمه بما يعادل قيمة الشيء موضوع التزوير اثنتى عشر مرة ، بينما نجد قوانين حور محب تشتد فىمعاقبة القاضي

المرتشى بجدع أنفه ونفيه إلى أقاصى حدود البلاد . ونفس هذه العقوبة وقعت على القضاة الذين تواطأوا مع المتهمات فى قضية المؤامرة على حياة رمسيس الثالث كما ذكرنا . ومن الواضح أن العقوبة المصرية في هذا المضمار أشد قسوة وردعا من العقوبة العراقية .

وبالنسبة للناحية الثانية وهى تنظيم المعاملات بين الناس، فلا شك فى وجود قواعد دقيقة محددة لهذه المعاملات في مصر بدليل ما ورد في رسوم المقابر من مناظر تشير إلي عمليات البيع والشراء وإلى وجود معايير محددة للتعامل .

أما الناحية الثالثة وهى حماية المرأة وكفالة حقوق الزوجة الشرعية فان الآثار المصرية حافلة بالأمثلة الكثيرة على ذلك وان كانت أغلبها أمثلة غير مباشرة . وأقدم ما وصلنا من أدلة أثرية تشير بوضوح إلى أن المرأة المصرية كانت تتمتع بكثير من الحقوق التى لم تحصل عليها زميلتها العراقية إلا فى عصر لاحق بمقتضى قانون حمورابى . فمثلا منح قانون حمورابى الام حق التنازل عما يؤول إليها من زوجها لأولادها ، ويبدو أنها لم تكن تتمتع بذلك قبل عصر حمورابى ، أى أن المرأة العراقية لم يكن لها حق التصرف في اموالها قبل ذلك العصر . بينما نجد ان المرأة المصرية كانت منذ عصر الأسرة الثالثة (بداية الدولة القديمة حوالى عام ٢٧٥٠ ق.م.) أي قبل قوانين حمورابى بحوالى ألف سنة ، كانت تتمتع بحرية التملك والتعاقد والتصرف في أموالها دون اذن من زوجها . ودليلنا على ذلك نص فى مقبرة أحد كبار رجال الدولة فى عصر الأسرة الثالثة ويدعى « متن » جاء فيه أن والدة متن هذا تركت له خمسين « ستات » من الأرض الزراعية[٨٠] . (الاستات مقياس مساحة مصرى يساوى ٢/٣ فدان . فمعنى هذا أن والدة متن كانت تملك تلك العقارات وكانت ملكيتها خالصة لها لا يشاركها فيها زوجها الذى كان يملك هو الآخر أراض زراعية جاء ذكرها في هذه الوثيقة نفسها . وقد حددت قوانين حمورابى أيضاً

ميراث الابنة عن أبيها بأقل من ميراث الولد . وفي مصر نجد انه لم يكن هناك تمييز للذكور على الاناث في الميراث . فمنذ عصر الأسرة الثالثة كان نصيب الابنة يساوى نصيب الابن وقد ظهر بوضوح الوصايا الخاصة بالمواريث .

من هذه المقارنة يتضح انه ولو أن الآثار المصرية لم تمدنا بقانون مدون، إلا أن ما ورد من اشارات متفرقة على هذه الآثار يدل على وجود مثـل هذا القانون . وربما كانت مواد هذا القانون مدونة فى حالات قليلة ، ولم يتكرر تدوينها كثيرا مثلما حدث لمواد القانون في العراق ، وربمـا ضاعت المدونات القليلة للقانون المصرى ، بينما كان تكرار تدوين القانون في العـراق سببا في حفظها من الضياع ، ولعل هذا هو السبب في العثور على عدة أمثلة من القوانين العراقية وعدم العثور على مثال لمواد القانون المصرى .

الباب الثاني

تطور الفكر الديني والعقائد

الفصل الأول

عقيدة البعث والخلود (العقيدة الجنازية)

رأينا من دراستنا للنظام السياسى والإدارى فى مصر كيف أدت ظروف البيئة الطبيعية فى مصر إلى غلبة طابع المركزية على النظام السياسى، وكيف أن الملكية المصرية استمدت سلطتها على البلاد من دواعى السيطرة على عوامل هذه البيئة وتطويعها وكيف نشأ تبعا لذلك نظام الملكية المؤلهة .

ورأينا كيف أن هذه السلطة المطلقة تعرضت لتطورات جذرية نتيجة تطور علاقة الملكية بالرعية وكيف تمخض ذلك عن نتائج اجتماعية ذات تأثير كبير، إذ سادت فكرة أن الملك هو الراعى الصالح لشعبه والمسئول عن تحقيق العدل والرخاء للرعية ، وسيطرت هذه الفكرة حتى بعد أن عادت الملكية قوتها وجبروتها فى عصر الدولة الحديثة . ومن ناحية أخرى رأينا كيف انعكست هذه الفكرة أيضا على الجهاز الحكومى فنادت بضرورة وجود موظفين عدول يتصفون بالنزاهة والأمانة ليكونوا أداة للحاكم الصالح فى تحقيق ما ينشده الإنسان المصرى من عدالة ومساواة ورخاء .

وسوف نرى من دراستنا لتطور عقيدة البعث والخلود أن هذه العقيدة ، شأنها شأن النظام السياسى ، نشأت بتأثير عوامل البيئة الطبيعية أيضاً ، وأنها تطورت نتيجة لنفس التطورات الاجتماعية التى حدثت للنظام السياسى وانتهت إلى نتائج مشابهة للنتائج التى انتهى إليها النظام السياسى مع فارق أساسى بطبيعة الحال، هو أن النظام السياسى أو الإدارى انتهى إلى نتائج دنيوية ، بينما انتهى

تطور عقائد البعث والخلود إلى نتائج دينية أخروية . غير أن النتائج التي انتهت إليها عقائد البعث والخلود تنفرد بظاهرة فريدة ، هي أن أثرها لم يقتصر على مصر وحدها ، بل امتد إلى الإنسانية كلها ، فقد كانت بداية فكـرة الثواب والعقاب ومحاسبة الانسان فى الآخـرة على ما قدم فى دنياه من خـــير أو شر، وهي الفكرة التي ارتقت بها الأديان السماوية فيما بعد و بشرت بها الناس كافة.

أثر عوامل البيئة الطبيعية المصرية فى نشأة عقيدة البعث والخلود :

نشأت عقيدة البعث والخلود في مصر ، شأنها شأن كثير من مظاهر الحضارة المصرية ، بتأثير عوامـل البيئة الطبيعية . فقـد رأى المصرى الأول الشمس تشرق فى الصباح وتختفى فى المساء ، ولكنها لا تكاد تغرب حتى تعود إلى الشروق فى صباح اليوم التالى . ورأى النيـل يغيض ثم يفيض ، ثم يعود ليفيض مرة أخرى فى العام التالي . ورأى النبـات ينمو ويذبل ثم يعود للنمو فى الموسم التالى . وهكذا كانت مظاهر الطبيعة توحى لمن يتأمل فيها بالحياة والموت ثم بالحياة مرة اخرى أى بما يشبه البعث .

والحقيقة التي يجب أن يلاحظها كل دارس للحضارة المصرية ، هى ان هذه الظواهر الطبيعية لم تكن فى حد ذاتها الباعث الذى ألهم المصرى بعقيدة البعث، لأن الشمس والأنهار والنبـات ظواهر طبيعية مشتركة بين مصر وسائر بلاد العالم ، ولم يصل سكان هذه البلاد إلى الاعتقاد فى عقيدة البعث والخلود بنفس القوة والعمق كما كان الحـال في مصر الفرعونية . ولكن البـاعث على ذلك الاعتقاد العميق فى البعث والخلود في مصر ، كان الظروف الخاصة بظواهر الطبيعة المصرية ، وما ميز هـذه الظواهر من التوافق والاتساق ، مما يظهرها أمام المصرى الأول كأنما تتضافر لتحقيق هدف واحد هو خيره ورخائه ،

و تتكامل مع بعضها في اتجاه واحد هو توكيد الإيحاء له بعقيدة البعث والخلود.

حقيقة أن نهر النيل يفيض ويغيض شأنه شأن كثير من أنهار العالم، ولكن فيضان النيل في مصر يتميز بظواهر خاصة، ثم بتوافق فيضه وغيضه مع الظواهر الطبيعية الأخرى . والظواهر الخاصة التي يتميز بها فيضان النيل في مصر تتمثل في انتظام مواعيده وتدرج ارتفاعه وانخفاضه . فالفيضان في مصر يبدأ في مواعيد منتظمة يمكن التنبؤ بها قبل حدوثه بوقت كاف والاستعداد لتلافى أخطاره ، ولا يحدث فجأة كما هو الشأن في فيضان أنهار العراق[1] التي يتكون فيضانها من ذوبان الثلوج فوق جبال الأناضول وأرمينية . فضلا عن أن بعد منابع نهر النيل عن مصر يقلل إلى حد كبير من اندفاع المياه ومداهمتها للأراضي ، كما يقلل من تذبذب كميات المياه التي يجلبها الفيضان بين عام وآخر. وهو في الوقت نفسه يؤدى إلى التجانس في سرعة المياه بين مختلف أجزاء الوادى في مصر ، فلا تزيد سرعة النهر في المتوسط عن ١ : ١٠٠٠٠ر١٢ وهذه العوامل كلها جعلت من النيل في مصر نهراً فيضيا ممتازاً ، فالمياه ترتفع ببطء وتنخفض ببطء ، فلا يحدث ارساب فجائى للطمى يسد المجارى والقنوات ، ولا يترك الفيضان بعد انخفاضه مياه راكدة تؤدى إلى ملوحة التربة واضعاف خصوبتها ، وإنما على العكس يترك طبقة رقيقة من الطمى تجدد خصوبة الأرض، وتنصرف المياه الزائدة مرة أخرى بعد انخفاض الفيضان . ولهذا لم تعرف مصر الفرعونية مشكلة الصرف .

وإذا قارنا هذه الظروف بظروف أنهار أخرى مشابهة لنهر النيل مثل أنهار العراق ، نجد أن نهر دجلة سريع الجريان في أغلب أجزائه ، لدرجة جعلت مجراه عميقا مما عرقل الاستفادة من مياهه ، أما نهر الفرات فهو غير متجانس في سرعته إذ أنه سريع الجريان في مجراه الأعلى لدرجة تمكن مياهه من حمل كمية

من الرواسب تبلغ خمسة أضعاف ما يحمله نهر النيل في مصر ، ثم هـو بطىء الجريان في مجراه الأدنى فتصل سرعة مياهه إلى ١: ٠٠٠ر٢٩ أى حوالى نصف سرعة النيل. وهذا التفاوت الكبير يجعل ارساب النهر فى مجراه الأدنى شبه فجائى، فيترتب على ذلك تكوين جسور عالية على جانبي النهر وبالتالى ارتفاع مستوى المجرى عن مستوى السهل (ومثال ذلك أن الخط الحديدى الذى يمر بجوار أطلال مدينة أور القديمة أكثر انخفاضا بحوالي ستة أقدام عن قاع مجرى الفرات عند بلدة الناصرية التى تبعد عن أور بحوالي ١٠ أميال) (٢). وقد خلق هـــذا الارتفاع مشكلة من أهم المشاكل التي تعرقـل استفادة الإنسان من النهر وهى مشكلة صرف المياه الزائدة ، إذ ترتب على ذلك تجمع مياه الرى على هيئة برك ومستنقعات راكدة تجففها الشمس فتزيد ملوحة التربة وتضعف خصوبتها إلي حد كبير .

وهناك فوارق أساسية أخرى بين النيل والفرات ، منها أن فيضان الفرات (ودجلة) شبه فجائى بسبب اعتماد هذا الفيضان على ذوبان الثلوج التى تغطى قمم الجبال الواقعة شمال العراق فى هضبة الأناضول وارمينية ، مما يجعله يتوقف على ارتفاع درجة الحرارة الذى قد يتذبذب تبكيرا وتأخيراً. يضاف إلى ذلك عامل آخر أهم وأقوى هو قرب منابع الفرات (ودجلة) من مجاريه الدنيا في العراق مما لا يعطى الفرصة للسكان للاستعداد لدفع غائلة الفيضان فتداهم المياه الأراضى وتغرقها (فى العصور القديمة قبل انشاء الجسور والسدود .) ولعـل ذلك يفسر لنا شيوع قصص الطوفان في أساطير العراق القديمة .

ومن أهم الفوارق الأساسية بين النيل والفرات وجود توافق بين فيضـان النيل وبين مواسم الزراعة والحصاد في مصر وخاصة فى ظل نظام رى الحياض، بينما لا يوجد مثل هذا التوافق فى العراق ، فالفيضان فى مصر يصل بعد الانتهاء

من حصاد المحاصيل، وبعد أن تكون التربة قد تعرضت لأشعة الشمس مدة كافية لقتل ما بها من جراثيم . ويحدث ذلك بسبب توافق انخفاض النيل مع اشتداد حرارة الشمس، إذ في الوقت الذى تبلغ فيه درجة الحرارة فى مصر أقصاها ، يكون النيل قد انخفض إلى أقل حد له ، فتتعرض التربة لحرارة الشمس الصيفية الشديدة فتجففها وتحدث بها شقوقا تنفذ فيها أشعة الشمس إلى أعماقها وتقضى على الطفيليات التى تضعف من خصوبة التربة وتضر بالنبات . وعندما ترتفع مياه الفيضان تدريجيا تمتلىء هذه الشقوق بالمياه التي تتغلغل إلى أعماق التربة حاملة الطمى المخصب، فتتهيأ الأرض بذلك للزراعة الجديدة بعد أن تكون قد تخلصت من العناصر التى تضر النبات وبعد أن تزودت بعناصر الخصوبة . وهكذا تتضافر الشمس مع النيل ويتوافقان من أجل خير الإنسان المصرى ورفاهيته .

وإذا قارنا هذه الظروف بما كان يحدث في العراق القديم، نجد أن أهم فارق بين الفرات والنيل يتمثل في مواعيد الفيضان السنوى . فلا يمكن لأحـــد أن يتنبأ بالضبط بموعد وصول فيضان الفرات ، لأن هذا التنبؤ يعتمد على معرفة الأحوال المناخية في المناطق الجبلية البعيدة في هضبة الأناضول وارمينية (ولم تكن هذه المشكلة سهلة ميسرة بالنسبة للعراق القديم)، وما تؤدى إليه من تبكير أو تأخير ذوبان الثلوج . ويأتى الفيضان غالبا في أواخر الربيـع أى ما بين بداية ابريل وبداية يونيه ، ويحدث ارتفاع الميـاه بصورة فجائية ، ولا يوجد وقت أسوأ من هذا الوقت من وجهة نظر الفلاح العراقى، إذ تتطلب الأحوال المناخية في العراق غرس النبات الجديد . بينما فى شهر ابريل تكون النباتات التى سبق غرسها في الشتاء في طريقها إلى النضج . فاذا غمرت الحقول بالمياه فى هذه الفترة لارتفاع قدم أو قدمين ، فان كل أمل فى جنى محصول وفير قد يضيع ، وإذا انتظر الزراع حتى جفاف الأرض من المياه لبذر المحصول الجديد، فان الوقت

سيكون متأخراً جداً لذلك (٣) .

وقد انعكست هذه الأحوال على تفكير كل من المصرى والعراقى، ويمكننا أن نتبين الفرق بين أثر فيضان الفرات على تفكير العراقى ، وبين أثر فيضان النيل على تفكير المصرى ، من المقارنة بين انشودتين احداهما فى وصف فيضان الفرات والأخرى فى وصف النيل وفيضانه كما يلى :

الفيضان فى العراق .

الفيضان الواثب الذى لا يقوى على مقاومته أحد ...
والذى يهز السماء وينزل الرجفة بالأرض ...
يلف الأم وطفلها في غطاء صريع ...
ويحطم يافع الخضرة في حقول القصب ...
ويغرق الحصاد ابان نضجه ...
مياه صاعدة تؤلم العين ...
طوفان يطغى على الضفاف ...
فيحصد أضخم الأشجار ...
عاصفة عاتية تمزق كل شيء ...
بسرعتها الهوجاء في فوضى عارمة ...(٤)

النيل والفيضان فى مصر :

عندما يفيض النيل تصبح البلاد فى فرحة ...
وكل إنسان فى سرور ...
هو (النيل) الذى يأتى بالقوت...
ويكثر الطعام ويخلق كل شيء طيب ...

هو الذى يجعل الأشجار تنمو كما يشتهى الجميع ...
أنت (النيل) تفيض فتسقى الحقول ...
وتمد الناس بالقوة ...
هو الذى يسعد الإنسان ويجعله يحب أخاه ...
هو لايفرق بين شخص وآخر ... (٩)

الواضح من هذين النشيدين انهما يعكسان ذلك التباين الشديد بين الأثر المدمّر لفيضان الفرات ، وبين الأثر المعمّر للنيل وفيضانه .

والحقيقة أن فيضان الفرات (ودجلة) لم يكن الظاهرة الطبيعية الوحيدة فى العراق التى تتصف بالتدمير والعنف، بل ان عناصر الطبيعةالعراقية الأخرى تغلب عليها هذه الصفات ، مثل الرياح والعواصف الشديدة التى تكاد تقتلع الأشجار فى بعض المواسم ، ومثل الأمطار العاتية التى تحول الأرض الصلبة إلى بحر من الطين ، فتعوق حركة السفر والانتقال . فالطبيعة فى العراق تتميز بالبطش والتنافر بين عناصرها . ومن هنا كان تأثيرها على العراقى القديم تأثيرا سلبيا ، أى يغلب عليه جانب الرهبة والخوف على جانب الحب . وانطبع ذلك بوضوح فى أساطير العراقى عن الطوفان ، وفى تصوراته القاتمة عن الحياة بعد الموت ، فهو لم يعرف فكرة البعث ، بل اعتقد أن العالم الآخر مكان مظلم مخيف يتعذب فيه الموتى سواء منهم الصالح أم الطالح، ويرتعدون من الخوف والبرد. وقد تجلت تصورات العراقى هذه فى اسطورة عن العالم الآخر تعرف باسطورة أو قصة « انانا — عشتار ودوموزى » وسوف نشير لها فيما بعد .

أما السبب فى إيمان المصرى بفكرة البعث والخلود والجنة فى الآخرة ، فانه يرجع إلى ما اتصفت به عناصر الطبيعة المصرية — على النقيض من الطبيعة

العراقية ـ من التوافق والتكامل والاتساق، مما ترك انطباعا لدى المصرى الأول بأن عناصر الطبيعة فى بلاده وعلى رأسها الشمس والنيــــل ، تتضافر لصالحه وخيره ، فكان تأثيرها عليه إيجابيا أى يغلب فيـه جانب الحب والامتنان على جانب الخوف والرهبة، وانعكس ذلك أيضا على الأساطير المصرية وخاصة عن آلهة الكون وعن نظرة المصرى لنفسه وعلاقته بهذه الآلهة .

فلم يكن تأثر المصرى بالنيـل لمجرد أنه نهر يفيض ويحمـل لمصر الخـير والنماء مع فيضانه السنوى، ولكن للظروف الخاصة بطبيعة النيل وطبيعة فيضانه التى تظهر النيل كأنه يتكامل ويتوافق مع الظواهر الطبيعية الأخرى ، مـــع الشمس ومع أوقات بذر وجنى المحاصيل كما قلنا . وبطبيعة الحال فان المصرى لم يدرك الحقائق العلمية بشأن تأثير حرارة الشمس في الطفيليات والبكتريا التى تضر التربة ، ولكنه لا شك لاحظ مظاهرها ونتائجها وأدرك عن طريق حاسة المقارنة أهميتها وقيمتها للتربة والنبات .

كذلك لم يكن شروق الشمس وغروبها في حد ذاته هو الذى ألهم المصرى بعقيدة البعث والخلود، فالشمس تشرق وتغرب في سائر بلاد العالم، ولكن كانت شمس مصر لها تأثير خاص في المصرى الأول بسبب وضوحها فى سماء مصر الصحو، وبسبب التوافق والانسجام بين مواسم حرارتها وبين مظاهر الطبيعة الأخرى وعلى رأسها النيل كما يوضح المثال الذى ذكرناه . وقد تمثل هذا التوافق والانسجام فى ارتباط الشمس والنيـــل في ذهن المصرى طوال العصور سواء في مظهرها الطبيعي أم فى رموزها الدينية . وانعكس هـــذا الارتباط منذ أقدم العصور على ابتكار المصرى للتقويم الشمسى ، فقد جعـل المصريون من وصول بشائر الفيضان إلى منف فى منتصف شهـر يوليو بداية

لتقويمهم الذى اعتمد على حركة الشمس لا على حركة القمر كما كان الشأن لدى شعوب الشرق الادنى القديم الأخرى .

هذا الانسجام والتكامل والارتباط بين النيل والشمس فى مصر ضاعف من تأثير هاتين الظاهرتين الطبيعيتين على تفكير المصرى، فأصبحت دورتها المتشابهة وما توحى به من بعث وتجدد وخلود محورا لتأملاته وتفكيره فألهمته بعقيدة البعث والخلود .

غير أن هناك عنصرا ثالثا ربما كان له أثر كبير فى توكيد هذه العقيدة فى ذهن المصرى، وهو الصحراء المصرية الممتدة على جانبي الوادى، والمعروف أن من طبيعة الصحراء الحارة الجافة أنها تحفظ الجثث من التلف مدة طويلة وخاصة إذا طمرت فى الرمال ، أى لم توضع داخل مقبرة مجوفة . وبالطبع بدأ المصرى الأول دفناته بهذه الطريقة قبل أن يتقدم في الحضارة ويبنى الغرف في المقابر . وكان أحيانا يلف الجثث فى حصير ويدفنها تحت الرمال .

وربما لفتت هذه الظاهرة انتباه المصرى وأثارت تفكيره كلما كان يحفر الأرض لدفن جثة جديدة ، إذ كانت تطالعه الجثث التي دفنها بهيئتها التى تكاد تكون شبه كاملة . فكانت تثير دهشته وتؤكد اعتقاده فى الحياة بعد الموت والبعث والخلود .

وربما زاد من تأثير الصحراء ما تميزت به العلاقة المكانية بين الوادى فى مصر كما سبق أن قلنا إذ تكاد الصحراء تلتصق بالأرض الخضراء ، وهذا القرب صرف المصرى عن الدفن في الأرض التى يقيم فيها أي فى الارض الزراعية وشجعه على الدفن في الصحراء مادامت الصحراء قريبة. وبالتالى تكررت كثيرا مشاهدات المصريين لظاهرة حفظ الجثث فى الصحارى فتضاعف تأثيرها فى أذهانهم. وباقتران هذه

المشاهدات مع مشاهداته لدورة النيل والشمس، أصبحت هذه العناصر الطبيعية الرئيسية الثلاثة في البيئة المصرية ، وهي الشمس والنيل والصحراء ، كلا متكاملا الهم المصرى بعقيدته في الخلود والبعث والحياة بعد الموت بل ومزجها بوجدانه .

ولعلنا نجد مصداقا لذلك فى تخيلات المصرى للشمس بوجه خاص ، فهو قد تخيلها في الصباح الباكر وليدا صغيرا، وفي المساء رجلا مسنا يمسك بعصاه كأنما يسعى إلى القبر، ولهذا سماه «آتوم» بمعنى التام والمنتهى. وهنا نصادف في تفكير المصرى نوعا من التشبيه أو المقارنة بين دورة الشمس اليومية وحياة الإنسان ، هذه المقارنة جعلته يتخيل أن الانسان سوف يبعث بعد الموت كما تبعث الشمس بعد غروبها أو موتها .

وربما لا يكون من المصادفات البحتة أن تتسم تخيلات المصرى بطابع واحد للظاهرتين اللتين لهما التأثير الأكبر في حياته، وفي الايحاء له بفكرة البعث والخلود ، وهما الشمس والنيل . فقد خص المصرى إله الشمس وإله النيل من دون المعبودات الأخرى برموز تشير إلى الصفة الأساسية المشتركة بينهما وهي صفة التجدد الذاتي . فرمز لهذه الصفة في الشمس بحشرة الجُعل (الجعران) لاعتقاده أن هذه الحشرة خنثى ولا تحتاج فى تناسلها إلى التزاوج شأن الكائنات الحية الأخرى . وقد سجل المؤرخ بلوتارك ذلك الاعتقاد عن المصريين . (٦) (ولو أنه اعتقاد غير صحيح من وجهة نظر العلم الحديث) . وكان المصرى يشاهد هذه الحشرة في الصباح وهى تدفع أمامها كرة الروث التى تحتوى على بيضها، فربط المصرى بين التجدد التلقائي في هذه الحشرة وبين ظاهره التجدد اليومي للشمس (ما بين شروق وغروب ثم شروق في اليوم التالى) ومثل فى

رسومه كرة الشمس تدفعها هذه الحشرة أمامها (شكل ١١)) [٧] كما تدفع كرة الروث، واعتبر الجعل رمزا للتجدد والبقاء والاستمرار وسماه «خيرى» أى المستمر .

ونفس الفكرة أى فكرة اجتماع الذكورة والانوثة وما ترمز إليه من تجدد ذاتى مثلها المصرى فى اله النيل . فقد رسم إله النيل على شكل رجل مخنث فى وجهه ملامح الرجولة ، بينما تبدو فى جسمه علامات الأنوثة (شكل ١٠) [٨] . فهو يجمع بين صفتى الذكورة والأنوثة وهما الصفتان اللازمتان لاستمرار الحياة وتجددها فكأنه يتجدد من تلقاء نفسه وهى الصفة المميزة للنيل وفيضانه .

هذه الرموز التى تجسد ظاهرة التجدد التلقائى فى الشمس والنيل، واقتصارها على هاتين الظاهرتين فقط ، لا شك تؤكد ما سبق أن قلناه ، من أن فكرة الخلود التى آمن بها المصرى إيمانا قويا عميقا قد استمدها من تأملاته لظاهرتى الشمس والنيل بوجــــه خاص ، وكان للترافق والانسجام الذى يربطها تين الظاهرتين فى البيئة المصرية-بالاضافة إلى العوامل الأخرى الخاصة بالصحراء- الفضل الأكبر فى إلهـام المصريين القدماء بعقيدة البعث والخلود وتوكيدها فى وجدانهم بل حفرها فى اذهانهم حفرا ، فتميزت هذه العقيدة فى مصر عن سائر بلاد العالم القديم بشكل خاص يختلف عن هذه البلاد ، ويتمثل ذلك فى وضوحها الشديد واستمرارها حتى آخرعصور الحضارة الفرعونية، بل لانبالغ إذا قلنا أن هذه العقيدة كانت المحور الرئيسي الذى كانت تدور حوله جميع مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

والذى يتأمل فى خصائص عقيدة البعث فى مصر الفرعونية، يلاحظ أنها

تميزت بطابع هام هو ماديتها البحتة . فالمصريون تصوروا أن بقاء الجثة سليمة شرط أساسي لتحقيق البعث المنشود ، ولهذا أنشأوا المقابر الضخمة والتوابيت الصلدة وحنطوا الجثة ، وهذا يفسر لنا سبب تلك المخلفات الوفيرة التي تركتها الحضارة الفرعونية . وغلبة الطابع المادي على عقيدة البعث المصرية ليس أمراً غريباً في تلك المراحل المبكرة من التاريخ الانساني، فان الانسانية لم تصل إلى الأفكار المجردة عن البعث والنشور أي تؤمن بحدوث البعث بالروح رغم فناء الجسم ، إلا بعد مراحل طويلة من التطور الفكري والروحي ، ولعلنا نجد صدى للأفكار المادية عن البعث فيما قابل به المشركون تعاليم الرسول صلى الله عليه وسلم بشأن بعث الانسان من دهشة واستغراب تجلى في تساؤلهم الذي أورده القرآن الكريم كأنما يصدر منهم بعد موتهم . —

أءنا لمردودون في الحافرة ؟ أإذا كنا عظاماً نخرة ؟ (سورة النازعات الآيات ١٠ — ١١)

وهذا يدل على أن الأفكار المعنوية المجردة عن البعث لم يكن من السهل على عقول القدماء قبولها ، وأن الأفكار المادية بشأن هذه العقيدة ظلت مسيطرة على التفكير الانساني حتى بعد انتهاء الحضارة الفرعونية بما لا يقل عن ألف سنة .

قلنا أن التأثير العميق للشمس والنيل في نفوس المصريين قد جاء من توافق واتساق هاتين الظاهرتين وتضافرهما بشكل يوحي للمصري أن ذلك من أجل خيره ورخائه. وكان من نتيجة ذلك أن ساد الاعتقاد لدى المصري الأول أن الآلهة التي تمثل هذه الظاهرة الطبيعية هي بالمثل آلهة خيرة يسود بينها التعاون والتوافق والاتساق . وقد أكد هذا التأثير توافق مظاهر

الطبيعة الأخرى في مصر . فالسماء ترسل مطهرها وقت احتياج المصري إليه أي في الشتاء عندما ينخفض النيل إلى أدنى حد له . والرياح السائدة تهب من الشمال إلى الجنوب ، فهي تكمل النقص الملاحي الذى نشأ عن وجود نهر واحد يتجه تياره اتجاها واحدا من الجنوب إلى الشمال، فتساعد الرياح الشمالية السائدة السفن على الابحار نحو الجنوب وبذلك تتكامل مع تيار النهر في تيسير الانتقال شمالا وجنوبا . والبيئة المصرية لا توجد بها ظواهر طبيعية مدمرة كالزلازل والبراكين والصواعق والعواصف المدمرة . وإنما كل مظهـــر من مظاهر الطبيعة يترفق بسكان مصر ولا يبدو لهم منه إلا وجهه المشرق وجانبه الخيّر.

لكل هـذه الأسباب نجـد أن المصرى الأول نظر إلى مظاهر الطبيعة في مصر نظرة تغاير نظرة العراقى لمظاهـر الطبيعة في بلاده ، إذ اعتقد المصرى أن الآلهة التى تمثلها هذه المظاهر تعمل باتساق وتوافق كأفراد الأسرة الواحدة لكى تقدم له الخير والنفع، فقدس فيها عطاء الخير والنفع، وسعى لأن يستجلب هذا الخير والنفع لنفسه بالتقرب إلى هذه الآلهة .

دور الفرعون في عقيدة البعث والخلود :

لما كانت آلهة الطبيعة وخاصة إله الشمس بعيدة عن متناول المصرى غير ملموسة له، وهى بذلك تختلف عن الآلهة الحيوانيـة القريبة الملموسة التى بدأت العقائد في مصر بهـا ، فقد اتجه المصرى الأول كـعادته فى صلته مع الأشياء البعيدة أو غير الملموسة ، إلى البحث عن وسيط لتجسيد هذه الصلة وجعلها قريبة محسوسة، وليس هناك بالطبع وسيط أكثر ملاءمة من الزعيم (الذى حل الملك محله بعد الوحـدة فى العصر التاريخى) الذى يقود الناس ويـكتل جهـودهم للانتفاع بعناصر الطبيعة التي تمثلها هذه الآلهة ، كما أنه الوسيط الدنيوى لتحقيق الخير من امكانيات الطبيعة في الحياة الدنيا، فهو أيضا الوسيط الأخروى لتحقيق

الخير من آلهة هذه الطبيعة فى الحياة الأخرى . ومن هنا نجد أن وظيفة الزعيم (ثم الملك) في الحيـاة الأخرى ما هى إلا إمتـــداد منطقى لوظيفته فى الحيـاة الدنيا.

وهكذا ارتكزت الوهيـــة الملك فيمصر الفرعونية على أساس أخروي أيضا . فالملك بألوهيته يـكون وثيق الاتصال بالآلهـة فيضمن تحقيق الخير والنعم للانسان المصرى فى العالم الآخر . ولهذا كان الملك مصدر كل الهبات التى يتمناها المصرى فى آخرته من مقابر وتماثيل وقرابين. وقد عبر المصريون عن ذلك فى صيغة القربان الجنازية التى كانوا ينقشونها على مقابرهم منـذ عصر الدولة القديمة . فقد كانوا يبدأون هذه الصيغة بعبارة « هبة من الملك » أو « فليتفضل الملك ويعطى » (حتب ـ دى ـ نيسو).

إذن أصبح الملك هو مصدر كل شىء فى الحياة الاخرى تماما كما هو مصدر كل شىء فى الحيـاة الدنيا . ولعل هذا الاعتقاد هـــو سبب ذلك التفـانى والاخلاص العميق الذى أظهره المصريون نحو فراعنتهم والذى يفسر لنا السر فيما شادوه من مقابر ومعابد ضخمة لحفظ رفات الملوك ، لأن خـلود الملك فى اعتقاد المصرى هو خلود له هو أى للمصرى نفسه .

ولعل هذا الاعتقاد يفسر لنا أيضا الدوافع الدينية فى ظاهـرة تجمع مقابر الأتباع حول مقبرة الملك فى عصر الدولة القديمة. وقد رأينا فيما سبق دوافعها الدنيوية، فكلما كانت مقابر أتباع الملك أكثر قربا من مقـبرته كلما ضمنوا الحصول على النعم الإلهية فى الحياة الأخرى. فلم تكن مركزية الحكم والسلطة تتمثل فى الفرعون فى الحياة الدنيا فقط بل امتدت إلى الحياة الأخرى أيضا .

والواقع أن هذا الارتباط بين الوظيفـة الدنيوية وبين الدور الأخروى

فتصور المصريون أن اله الشمس يعبر السماء في مركب فخمة مزينة بالشارات على غرار المركب الملكية التى ينتقل بها الفرعون في النيل ، وهنا نلاحظ أيضا ذلك الارتباط « العضوى » بين النيل والشمس ، الظاهرتين الأساسيتين فى مصر ، وبينهما وبين الفرعون ، الوسيط بين النـــاس وبين آلهة الطبيعة ، فى تصورات المصريين . فقد تخيلوا الفرعون بعد موته يتحد باله الشمس ويبحر معه في موكبه فى رحلة يومية يستخدم فيهـا قاربا أو مركبا (ولا شك أن هذا التصور من وحي الوسيلة الرئيسية للمواصلات فى مصر). وهذا التصور هو الأصل في فكرة مراكب الشمس التى نجدها باستمرار بجوار اهرامات ملوك الدولة القديمة وفي الناحية الشرقية منها حيث مشرق الشمس .

وقد كان الارتباط بين الملك وبين اله الشمس سببا فى تشكيل كثير من المظاهر الحضارية بما يتفق مع هذا الارتباط، ومن ذلك مثلا تطورالمقبرةالملكية من شكل المصطبة الذى كان سائدا فى العصر الثينى إلى شكل هـرم مدرج كما هو الشأن في هرم سقارة ، فان درجاته ترمز إلى فكرة صعود الملك إلى السماء للاتحاد باله الشمس (كما يدل هذا الشكل أيضا على مظهر اجتماعى هـو الرغبة في تمييز مقبرة الملك ورفعها فوق مستوى مقابر الاتباع). وقد تطورت فكرة الصلة بين الملك والشمس وظهرت بشكل أكثر وضوحا فى الشكل الهـــرمى الكامل للمقبرة الملكية مثل اهرامات الجيزة . فهذا الشكل الهرمى بالإضافة إلى ما يرمز إليه من صعود الملك إلى الســـماء (وربمـا كان ذلك سببا فى تسمية المصريين للهرم« مر » التى يرجح أنها مشتقة من الكلمة المصرية « إم – عر » بمعنى مكان الصعود)، فانه يرمـز أيضا إلى فكرة الاتحاد بين الملك وبين اله الشمس بعد الموت لأن الشكل الهرمي ليس إلا تجسيدا ماديا في الحجر لشكل أشعة الشمس . وكانت هذه الفكرة أي اتحاد الملك باله الشمس تجسد بشكل

أبعد تأثيرا فى النفوس،وذلك بكسوة الهرم بنوع من الحجارة الجيرية الناعمة التى تصقل صقلا جيدا حتى تصير ملساء ناصعة البياض، فتعكس أشعة الشمس الساقطة عليها. وبذلك يظهر الهرم كأنه ينير ما حوله أو بعبـــارة أصح يبدو كأن الفرعون المسجى داخل الهرم والوسيط بين إله الشمس وبين الموتى من البشر، يرسل ضوءه (المستمد من اله الشمس) على رعاياه المدفونين حوله فينير لهم عالم الآخرة الخالد كما كان ينير لهم عالم الدنيا الفانى .

تلك هي محصلة أفكار المصريين وتصوراتهم عن الفرعون المؤله وعلاقتــه بآلهة الكون وخاصة اله الشمس وصلته برعاياه فى الحياة وبعد الموت،ولا شك أن هذه الأفكار والتصورات لم تظهر دفعة واحدة ولكن ماذكرنا هو المحصلة المرجحة لها التى سادت خلال عصر الدولة القديمة .

عقيدة المصريين بشأن الجسم والروح وأثرها فى تصميم المقبرة :

قلنا ان المصريين اعتقدوا أن الملك هو الوسيط بين الناس والآلهة ، وأن النعم الاخروية شأنها شأن النعم الدنيوية كلهـا فى يده ورهنا بمشيئته،وأن تجمعهم حوله كان من بين أغراضه ـ بالاضافـــة إلى الأغراض الدنيوية التى ذكرناها فيما سبق ـ التماس نعمه ونعم الآلهة عن طريقه ، ومن هنا أصبح أهم مظهر لرضاء الملك على أحد من اتباعه يتمثل فى هبة جنازية سواء كانت مقبرة أوجزءا من مقبرة أو تمثالا أو بابا وهميا، أو ضيعة توقف على المقبرة لتقديم القرابين من محاصيلها والصرف عليهـا من ريعها ، أو غير ذلك من الهبات الجنـازية .

ولتكوين فكرة واضحة عن أهمية هذه الهبات الجنازية ، علينا أن نعرف شيئا عن تفاصيل العقيدة الجنازية المصرية وأثرها فى التصميم المعمارى للمقبرة.

تصور المصريون أن الإنسان مكون من عدة عناصر أطلقوا على كل منها إسما خاصا هى : «كا» و «با» و «آخ» و «خت» و «ساحُو» إلى آخر هذه المسميات التي اختلفت من عصر لآخر باختلاف تصورات الكهان. ولكن يمكن إجمال هذه التصورات فى ثلاثة عناصر رئيسية كانت أكثر هذه العناصر وضوحا فى تصورات المصريين هى : العنصر الذى سموه «خت» وقد أطلقوه على الجسم ثم العنصر الذى أطلقوا عليه « با » ويمكن أن نسميه بالروح الاثيرية وقد تخيلها المصريون في شكل طائر أو بجسم طائر ورأس إنسان (شكل ١٢)(٩). واعتقدوا أن هذه الروح تطير إلى السماء بمجرد وفاة الشخص لتتحد مع مجموعة النجوم الشمالية (التى نسميها الآن مجموعة النجوم القطبية) التى تتميز بلمعانها الدائم .والروح بهذا الاتحاد فى السماء تصبح « آخ » وهى كلمة تحمل معنى النورانية أو اللمعان . وهذا يشير إلى آمال المصريين فى أن تظل الروح لامعة خالدة مثل هذه النجوم التى اطلقوا عليها اسم « إيخم - سك » بمعنى النجوم « الخالدات » .

وقد تصور المصريون «البا» تتردد على المقبرة من آن لآخر لتزور الجسد وصوروها وهى تهبط بئر الدفن لهذا الغرض.(١٠)

أما العنصر الثالث فربما كان أهم هذه العناصر جميعا فى تصورات المصريين وخاصة فى عصر الدولة القديمة ، وهو الذى سموه «كا» ويمكن أن نسميه « بالروح المادية» وقد تصور المصريون (الكا) على غرار الانسان تماما. فالرجل له «كا» على شكل رجل يشبهه تماما والمرأة لها «كا» على شكل إمرأة تشبهها تماما وهكذا .

ويمكن أن تعادل هذه الكا «القرين أو القرينة» تشبيها بالاعتقاد السائد في الريف المصري وبين العامـة في الوقت الحاضر بأن كل إنسان له قرين من الجان وإن كان الاعتقاد المصري الحـاضر يختلف عن الاعتقاد المصري القديم في أن جنس القرين يختلف عن جنس صاحبه فقرين الرجـل إمرأة (يسميها العامة الأخت) وقرين المرأة رجل (يسميه العامة الأخ). ولكن على أي حال مازالت الفكرة باقية في مصر وتشبه الفكرة المصرية القديمة في جانبها المادي. إذ اعتقد المصريون القدماء أن «الكا» تولد مع الانسان وتكبر مثله وأنها على شاكلته تماما ولا تموت بموته وإنما تظل قريبة من الجثة وتحوم حول المقبرة. وكان المصريون يرمزون للكا بيدين مرفوعتين إلى أعلى ربما رمزا للحماية (شكل ١٣)[١١] وقد دعا ذلك الشكل بعض الباحثين إلى تشبيهها «بالملاك الحارس».

وكان ضمان البعث والخلود في تصورات المصريين رهنا ببقاء الكا وخلودها، وذلك يقتضي إمدادها بالقرابين باستمرار. وهذه القرابين كانت في الأصل حقيقية أي مواد غذائية من خبز ولحم وفواكه وغيرها، أي أن الكا على غرار الجسم تعتمد في استمرارها وبقائها على الغذاء المادي. وهذه العقيدة هي حجر الزاوية في تصميم المقبرة سواء منها مقابر الأفراد أم مقابر ومعابد الملوك. ولكنها أوضح ما تكون في مقابر الأفراد في الدولة القديمة إذ تتكون كل مقبرة من هذه المقابر من البناء العلوي الذي يشبه المصطبة به باب (شكل ١٤)[١٢] يؤدي إلى حجرة تسمى «المزار» في أحد جدرانه باب مصمت يسمى في علم الآثار المصرية «الباب الوهمي» أمامه مائدة قربان. ووراء هذا الباب (في الغالب) بئر منحوتة في الصخر توصل إلي حجرة الدفن بها التابوت الذي يحوي الجثة. ووراء أحد جدران

المزار توجد غرفة صغيرة هى السرداب الذى يحوى تمثال المتوفى. وهذا التصميم كما قلنا يلائم بوجه خاص العقيدة الخاصة بالروح المادية (الـكا) فالمزار كان مخصصا لزيارة أقارب المتوفى حيث يقدمون القرابين . والباب الوهمى كان يصور عليه المتوفى جالسا أمام مائدة قرابين حافلة بأنواع الطعام (شكل ١٥)(١٣). كما كانت تنقش على هذا الباب الصيغة الجنازية التى تبدأ بعبارة «هدية من الملك» كما قلنا (راجع ص ١٢٨). والغرض منها استدعاء الروح للتمتع بالقرابين عند تقديمها على مائدة القربان الموضوعة أمام الباب، وخاصة عند تلاوة الكاهن للصيغة الجنازية بطريقة وعبارات خاصة تسميها النصوص المصرية «برت- خرو» أى خروج الصوت. وذلك لتكتسب الفاعلية السحرية اللازمة لاستدعاء الروح . وكان الغرض من تمثال المتوفى الموضوع فى السرداب ارشاد الروح إلى مكان المقبرة ولذلك كانت هذه التماثيل تسمى «تماثيل الكا». وكانت جدران المزار تنقش بمناظر تمثل مختلف جوانب الحياة اليومية التى كان يحياها صاحب المقبرة(١٤) . والغرض من ذلك أن يتمتع المتوفى فى الآخرة بمختلف مظاهر الحياة التى كان يتمتع بها فى الدنيا ، فقد تصور المصريين الآخرة على غرار الحياة الدنيا ، مما يدل على حبهم للحياة الدنيا وتعلقهم بها على عكس الفكرة السائدة بين بعض الباحثين بأن المصريين كرهوا الحياة وأحبوا الموت.

من هذا نلاحظ أن الطابع المادى غلب على العقيدة الجنازية فى عصر الدولة القديمة لغلبة الإعتقاد فى الروح المادية «الـكا» فى ذلك العصر . ولما كان بقاء الكا وخلودها «إلى الابد» كما يعتقد المصريون يتطلب استمرار تقديم القرابين وأداء الطقوس الدينية فى المقبرة ، فقد كان صاحب المقبرة يوقف الأراضى الزراعية على مقبرته لضمان امدادها بالقرابين من محاصيل هذه الأراضى،

وللصرف علي كهنة المقبرة من ريعها ، ومن ثم كانت الأوقاف الجنازية أهم مايشغل بال المصريين فى عصر الدولة القديمة . فكانوا يوقفون أراض واسعة لهذا الغرض حتى لا تتوقف خدمة المقبرة بتقادم العهد . ومثال ذلك أن أحد أبناء خفرع أوقف على مقبرته اثنتى عشرة بلدة من أملاكه الخاصة. كما أوقف أحد أمراء الوجه القبلي على مقبرته محاصيل إحدى عشرة قرية وضيعة . وكان المصريون يحرصون على أن يسجلوا على جدران مقابرهم الصكوك ونصوص الوصايا التى تثبت ملكيتهم لهذه الأراضى والضياع وتثبت وقفها على المقبرة ، حتى لا يعتدى عليها أحد أو يدعي ملكيته لها ، فتحرم المقبرة من الأراضى الموقوفة عليها فتفنى «الكا» ويحرم صاحب المقبرة من البعث والخلود .

ولما كان الفرعون يملك أغلب أراضى مصر فقد تطلع إليه الأفراد من حاشيته والمقربون منه لإغداق الأراضى عليهم ووقفها على مقابرهم. وقد أدى ذلك بمرور الزمن (كما سبق أن ذكرنا) إلى ضعف الملكية وانعكس هذا الضعف على العقائد الجنازية .

كيف انعكس تدهور الملكية على العقائد الجنازية : —

من الأمور الواضحة في أهرامات ملوك الأسرة الرابعة وأغلب ملوك الأسرة الخامسة أنها تخلو جميعها من أية نقوش أو كتابات ، ولم تظهر الكتابات داخل الأهرامات إلا إبتداء من الملك أوناس (ونيس) آخر ملوك الأسرة الخامسة. ثم تكررت في أهرامات ملوك الأسرة السادسة . وهذه الكتابات تعرف فى علم الآثار المصرية «بمتون الأهرام» أو «نصوص الأهرام». وقد دونت على جدران حجرة الدفن والغرف الملحقة بها . وهى عبارة عن

تعاويذ وأدعية الغرض منها أساسا تيسير طريق الملك إلى عالم الآخرة السماوية. وإن ظهور هذه النصوص في الفترة التي أصيبت فيها الملكية بالضعف جعل بعض المؤرخين يرون فيها انعكاسا دينيا لضعف الملكية . ففي العصور السابقة وخاصة في عصر الأسرة الرابعة الذي يمثل قمة سطوة الملكية خلال عصر الدولة القديمة ، لم يكن الفرعون في حاجة إلى هذه التعاويذ والأدعية لتيسير طريقه إلى عالم الآخرة السماوية . فقد كان قويا في العالم الآخر كما كان قويا في عالم الدنيا ، ولهذا لم تظهر هذه المتون في أهرامات ملوك الأسرة الرابعة . ولكن عندما ضعف الملك احتاج إلى هــــذه التعاويذ . ومما يرجح ذلك أن النصوص نفسها وردت فيها تلميحات غير مباشرة إلى ما يدل على الانتقاص من المركز الإلهى للفرعون، ومن ذلك ما يواجهه من عقبات وصعوبات فى طريقه إلى العالم الآخر . فقد جاء في هذه المتون أن وصول الفرعون إلي مكان النعيم في الآخرة السماوية عند رب السماء ، يقتضى عبوره بحيرة مقدسة . وأن عليه أن ينادى على ربان البحيرة ويعلن أنه « مليك صادق لدى السماء عادل لدى الأرض» . وفي هذه العبارة مدلول ذو مغزى هو أن الفرعون على عظم قدره كان عليه أن يتخذ من عدله فى الأرض وسيلة تيسر له سبيل التقرب إلى رب السماء . وسنري فيما بعد كيف أن هذه الفكرة كانت من علامات ظهور فكرة محاسبة المتوفي في الآخرة على أعماله في الدنيا .

ثم هناك عبارة أخرى تؤكد نزول الفرعون عن الوهيته حتى في نظر اتباعه من الكهان وهى العبارة التى تصف الملك بأنه «قزم راقص سوف يسر فؤاد الإله ». (١٥) ولاشك أن الكهان الذين دونوا هذه العبارة لو أنهم كانوا يؤمنون عن عقيدة خالصة بأن فرعونهم إله عظيم لما صدرت عنهم هذه الفلتة التى

صوروه فيهـا قزما من أقزام الرقص ، وكان الفراعنـة يستخدمون هؤلاء الاقزام فى الترفيه عنهم .

وقد أنبأتنا نصوص الأهرام أيضا أن المصريين تصوروا أن روح الملك المتوفى كانت تصعد إلى السماء لتتحد بالنجوم الخالدات ولترتبط بإله الشمس وتصحبه في موكبه السماوى . وكانت مراكب الشمس ترمز لهـذه الفكرة . ومن هذا نرى أن الملك كان يتمتع بآخـرة سماوية وكان ذلك وقفا عليه فقط في النصف الأول من الدولة القديمة. ولكن فى النصف الثانى من الدولة القديمة امتد هذا الامتياز فشمل أفراد الأسرة المالكة وحاشية الملك باعتبار هـؤلاء اسرته وخدامه . وكان هذا الامتياز الأخروى محرما على عامة الشعب . ولا أدل على ذلك مما جاء في نصوص الأهرام ، فهناك نص يخاطب الملك الراحل بالجملة الآتية :ـ

«إن مأواك السماء ، أما الآلاف فمأواهم الأرض » والمقصود بالآلاف بالطبع أفراد الرعية الذين يحكمهم الفرعون فهؤلاء مصيرهم الأرض.(١٦)

وكان المصريون يطلقون على هذا المأوى الأرضى «حقل القربان» ولعـل اسمه يدل على ما يتمناه المصريون من قرابين فى الحيـاة الأخرى . وتصور المصريون أيضا أن هذا الحقل الأرضى يقابله في السماء «حقل قربان» آخـر خاص بالفرعون، وتصوروا أنه المأوى الأبدى لاله الشمس رع ، وأن أرواح الفراعنة تسكن هذا الحقل السماوى بصفتهم أبناء الاله رع إله الشمس.(١٧)

وفى أواخر الدولة القديمة أى في عصر الأسرة السادسة ونتيجة لضعف الملكية حصل كبار الموظفين على هذا الامتياز الذى كان خاصا بالملك وأسرته وحاشيته، ولو أن حصولهم عليه ظل مرتبطا بالملك إذ اعتقدوا أنهم سيقومون

بالسياحة السماوية التي يقوم بها الفرعون فى سفينةالشمس مع الاله رع بوصفهم أتباعا للفرعون .(١٨)

ظهور ديانة أوزير وأثرها في التطور نحو فكرة الحساب في الآخـــرة

قدمنا أن عالم الآخـــرة كان بالنسبة للملك وحاشيته وكبار موظفيه فى السماء ، أما بالنسبة لعامة الشعب فكان على الأرض . وقد ظـل الحال كذلك حتى بدأت تظهـر عقيدة أوزير كعقيدة شعبية وتتغلغل فى العقيـدة الشمسية الملكية .

وقد ورد ذكر أوزير فى نظرية الخلق الخاصة بهليوبوليس (كما سنذكر فى باب عقائد التأليه) . والحقيقة أنها أدخلت على هـذه النظرية خلال عصر الدولة القديمة نتيجة لقوة ديانة أوزير ، إذ لم تكن هناك صلة بين أوزير وبين ديانة الشمس.(١٩)

واصل أوزير أنه كان ملكا مؤلها للمنطقة المحيطة ببلدة أبو صير (بالقرب من بلدة سمنود فى شرق الدلتا)، وقد حل فيها محل اله قديم يسمى «عندجتى». والظاهر أن أوزير تمكن من توحيد الدلتا أو النصف الشرقى منهـا فى عصور ما قبل الأسرات ثم امتد ملكه فأظل الصعيد . وربما استطاع توحيد القطرين بدليل أن التاج الذى يلبسه يظهر فيه تاج الوجـه القبلى (شكل ١٦) (٢٠) . وربما قامت ثورة ضده بزعامة ملك الجنوب «ست» الذى كان يتخذ عاصمته في بلدة سماها المصريون «نوبت» (بالقرب من قفط). وربما قتل أوزير فى

المعركة ضد ست الذى اغتصب ملكه [٢١] . ولعل هذا منشأ اسطورته التى مست شغاف قلوب المصريين لمعانيها الإنسانية السامية التى تتمثل فى إخلاص الزوجة ووفاء الابن ولأنها من صميم الحياة الانسانية التى تتمثل أمام أعين الناس كل يوم وهى الصراع بين الخير والشر .

وتتلخص قصة ايزيس وأوزير (أوزريس) أن أوزير كان ملكا عادلا صالحا أحبه شعبه ، وكان ست أخوه ملكا شريرا . فحقد هـذا الأخير على أخيه أوزير وقتله . ومزق جثته أشلاء وزعها على أقاليم مصر فكانت الرأس من نصيب بلدة أبيدوس أو العرابة المدفونة[٢٢] ولكن ايزيس اخت أوزير وزوجته جمعت الاشلاء وكان يرشدها فى التعرف على مكانها الإله « انوبيس » إله التحنيط ، (وكان المصريون يتصورن هذا الإله على هيئة شبيهه بحيوان ابن آوي أو الكلب (شكل ١٧) [٢٣]. وقد أعادت ايزيس تركيب الجثة وقام أنوبيس بتحنيطها ولفها فى اللفائف . وأشفقت الآلهة (وعلى رأسها الاله رع إله الشمس) على مصير أوزير الملك الصالح فنفخت فيه الحياة. وعندئذ تحولت ايزيس إلى طائر واتصلت بأوزير وحملت منه في حورس (حور)[٢٤] وترك أوزير دنيا الغدر وما فيها وهبط يحكم في عالم الآخرة(*) . وقامت إيزيس

(*) ان ماورد فى قصة ايزيس وأوزيريس عن الآخرة ، يطلعنا على تلك الصورة الحبيبة لعالم الآخرة فى أذهان المصريين . وهى تناقض تماما تصورات العراقيين في هذا الصدد . فقد عوضت الآلهة ، الاله اوزير عما حاق به من ظلم بأن جعلته الها لعالم الآخرة . والحقيقة أن المصريين تصوروا الحياة الأخرى على غرار الحياة الدنيا تماما . وذلك بدون شك يعكس مدي ارتباط المصرى ببلاده وحبه لها وعشقه لطبيعتها . ولا شك أن سبب هذا ما اتصفت به توي الطبيعة المصرية من ترفق ومن توافق وتكامل فيما بين عناصرها مما جعلها تبدو =

بتربية الطفل حورس في مكان بعيد في مستنقعات الدلتا. وعندما كبر حورس أخذ يصارع عمه ست للانتقام لقتل أبيه ولانتزاع حقه في عرش مصر، فدارت المعارك بينهما فقد فيها حورعينه فأصبحت هذه العين علامة الفداء ورمزا للاخلاص البنوى، ولذلك اتخذ منها المصريون تميمة (حجاب) للحماية والقربان (ربما على أساس أنها أغلى فداء أو قربان). وقد احتكم المتخاصمان إلي

= خيرة في نظر المصرى فهى كأنما تقدم له كل الخير والنفع بهذا التوافق. فكان كل أمل المصرى أن يعيش فى أحضان هذه الطبيعة فى الحياة الأخرى كما كان شأنه فى الحياة الدنيا. ويمكننا أن نقف على مبلغ تأثير عوامل الطبيعة المصرية فى هذه الأفكار اذا قارناها بالأفكار العراقية عن العالم الآخر. فقد اعتقد العراقيون القدماء أن نزول الآلهة الى العالم الآخر هو بمثابة عقاب لها على جرم أو ذنب ارتكبته فى العالم الدنيوى. وهذا لا شك يناقض الاعتقاد المصرى الذى تشير اليه مكافأة اوزير بجعله الهــا للعالم الآخر. ويتجلى الاعتقاد العراقى بوضوح فى قصة « انانا ـ عشتار » ربة السماء والخصب وزوجهـــا « دوموزى » رب الحصاد والمحاصيل (٥٢). وهما بهذه الصفات يشبهان ايزيس واوزير فى مصر. وتروى القصة كيف ان « انانا ـ عشتار » نزلت الى العالم الآخر المظلم الكئيب الملىء بالمردة والشياطين، وعندما أرادت الخروج منه لم تسمح لها الآلهة بذلك الا اذا جاءت ببديل عنها. فلم تجد « انانا ـ عشتار » بديلا لها سوى زوجها « دوموزى » عقابا له على جمود عواطفه وعدم مشاركته لها فى محنتها وعندما علم دوموزى بعزم الآلهة على ارساله الى عالم الآخرة، أخذ يبكي ويتوسل للآلهة أن ينقذوه من هذا المصير المؤلم. وهكذا كانت تصورات العراقيين القدماء عن عالم الآخرة قاتمة مظلمة كما تبدو فى هذه القصة وتوضح لنا هذه القصة أيضا ذلك الصراع والتنافر بين الهة الطبيعة العراقية، وهو يعكس التنافر بين عناصر هذه الطبيعة، وهذا يخالف تماما التوافق والتكامل والاتساق بين عناصر الطبيعة فى مصر، الذى انعكس بدوره على الهة هذه الطبيعة كما يدلنا على ذلك ما اظهرته ايزيس نحو زوجها اوزير من التعاطف والاخلاص والايثار مما يناقض موقف « انانا ـ عشتار » من زوجها دوموزى.

مجلس الآلهة برئاسة الاله رع إله الشمس فأصدر حكمه لصالح حورس بفضل ذكاء وتدبير ايزيس التي كانت تفسد دسائس ست ، فآل ملك مصر إليه . ومنذ تلك اللحظة ، أصبح كل ملك يحكم مصر يدعى حورس أما الملك المتوفي فكان يدعي أوزير .

هذا هو ملخص قصة ايزيس وأوزير (أوزيريس) كما استخلصها الباحثون من مختلف المتون المصرية ، فيما عدا متون العصر المتأخـر التى رواها المؤرخ «بلوتارك» (بلوتارخوس) الذي عاش في القرن الأول الميلادى ، وبعد أن أدخلت على هذه المتون إضافات وتعديلات خلاصتهـا أن ست دبر حيلة لقتل أوزير تتلخص فى استدراجه لكى ينام فى تابوت صنع على مقاسات أوزير بالضبط ، ثم أغلق «ست» التابوت على أوزير وألقـاه في النيل حيث حمله تيار النهر إلى البحر المتوسط ودفعه حتى شاطىء مدينة « جبيل » (بيلوص) فى لبنان . وهناك نمت شجرة ضخمة احتوت التابوت فى داخلها . ثم جاء حاكم بيلوص وأعجب بالشجرة وقطعها لإتخاذها عموداً لسقف قصره . وعندما علمت ايزيس بما حدث سافرت إلى بيلوص حيث دبرت حيلة للهـرب بالتابوت وجاءت به إلى مصر فى قارب . ولكن ست رأى القارب في النيل وعرف التابوت ففتحه ومزق جثة أوزير ووزعها على مقاطعات مصر[٢٦].

وأقدم الاشارات لقصة اوزير هى التي وردت في نصوص الاهرام ، مما يدل على أنه قد تم تأليف القصة في عصر الدولة القديمة ، وأنها امتزجت بالديانة الشمسية في هليوبوليس ، فأبطال القصة وهم أوزير وأيزيس وست ونفتيس أعتبروا من نسل الاله رع اله هليوبوليس طبقا لنظرية هليوبوليس بشأن خلق العالم كما سنذكر بعـد .

وهناك شك أيضا في صلة القرابة بين حور (حورس) واوزير ، اذ يرى بعض الباحثين ان حورس كان ملكا مؤلها أقام مملكته في غرب الدلتا واتخذ حاضرته في منطقة دمنهور الحالية (وكلمة دمنهور أصلها «دمى - إن -حور» بمعنى « مدينة حور ») ، وانه قام بغـزو الصعيد ووحد القطرين وأقام عاصمته الجديدة في هليوبوليس (٢٧) . وربما يرجع سبب الارتباط بين اوزير وحور في اسطورة اوزير وايزيس إلى أن الاثنين اصلهما من الدلتا وأن كلا منهما قام بضم الصعيد وتوحيد القطرين . ويرجع البعض الآخر السبب في هذا الارتباط إلى احتمال انضواء مملكة اوزير (بعد قتل ست لأوزير) ومملكة حورس تحت لواء حورس، وتوحيد حورس للدلتا بعد حربه ضد الصعيد الذى كان يتزعمه ست . ومن رأى هؤلاء أن وقائع الاسطورة ترمز لهذه الأحداث التاريخية .

ومهما كان الأمر ، فالذى يهمنا من كل هذه الآراء أن أوزير لم يكن له صلة بعقيدة الشمس قبل عصر الدولة القديمة . بل الأكثر من ذلك هنـاك اشارات متفرقة فى نصوص الاهرام نفسها تدل على أن أوزير كان يعتبر عدوا للذين يعتنقون المذهب السماوى الشمسى . وهذه الاشارات عبارة عن تعاويذ الغرض منها منع أوزير وبطانته من دخول الهرم بقصد سيء (٢٨) .

ويبدو أن منشأ اعتبار أوزير إلهـا للأموات جاء عن طريق عبـادته فى ثينه أو ابيدوس (العرابة المدفونة بالقرب من سوهاج). وتشير قصة أوزير لذلك بقولها أن ست الق رأس أوزير في هذه المدينة . وكان يوجد فى هـذه البلدة إله قديم للموتى يسميه المصريون « خِنْتِي أِمِنْتِي » أى « إمام أهل الغرب » (والغرب في عرف المصريين هو مستقر الموتى شأنهم شأن الشمس في

غروبها أى موتها نتيجة لتأثرهم بالشمس فى عقيدة البعث كما قلنا)، فحل أوزير محل هذا الاله واتخذ صفاته كآله للموتى بل انتحل لقبه اذ أصبح أوزير نفسه يسمى « أوزير خنتى امنتى » أى « أوزير إمام أهل الغرب ». ومن هنا كان منشأ تلك الصفة التى غلبت على صفات أوزير وهى صفته كاله للأموات(٢٩) وقد دعم هذه الصفة وأكدها ما ورد فى قصته عن موته وبعثه وخلوده ، فقد كان المصريون يتمنون أن يبعثوا ويخلدوا مثل أوزير . وقد أصبحت مدينة ابيدوس أهم مركز لعبادة أوزير وبها أكبر معابده وغلبت شهرته فيها على عبادته فى موطنه الأصلى فى أبو صير . وقد ظهر أوزير كاله للأموات والعالم السفلى فى نصوص الأهرام . وأصبح إلها شعبيا خلال عصر الدولة القديمة ربما لارتباطه بالآخرة الأرضية التى كانت مستقراً لعامة الناس (حقل القربان الأرضى) ولأنهم كانوا محرومين من الآخرة السماوية الشمسية التى كانت وقفا على الملك وأتباعه المقربين كما قدمنا (راجع ص ١٣٦).

وقد نتج عن ضعف الملكية من ناحية ، وازدياد نفوذ أوزير كاله شعبى من ناحية أخرى، نتج عن ذلك أن بدأ نوع من الصراع بين الديانة الحكومية الرسمية أى الديانة الشمسية وبين ديانة الشعب . وتمثل ذلك الصراع فى تغلغل أوزير فى الديانة الشمسية . ويعتبر ذلك مظهرا دينيا للصراع الاجتماعى بين الملكية والشعب فى مصر الفرعونية ، لأن الدين كان المظهر الحضارى الغالب على الحياة فيها (٣٠) .

ويشبّه بعض العلماء الصراع بين الديانة الشعبية وبين الديانة الرسمية فى مصر الفرعونية ، بالصراع الذى نشب فيما بعد فى عهد الدولة الرومانية بين الديانة الرسمية التى تتمثل فى عبادة القياصرة وبين الديانة الشعبية التى تمثلت فى المسيحية.

وقد انتهى هذا الصراع بانتصار الديانة المسيحية الشعبية (٣١) . وسوف نجد نفس النتيجة في مصر الفرعونية .

ولقد حفظت نصوص الأهرام مراحل تغلغل المذهب الأوزيرى الشعبي في المذهب الملكى الشمسى ، وقد انتهى هذا التغلغل إلى ثلاث نتائج هامة : ـ

أولا : صبغ الآخـرة الشمسية بالصبغة الاوزيرية ، أى أن إله الشمس أصبح فى تصورات المصريين يقوم برحلة في العالم السفلى يعبر خـــلالها عالم الأموات الأرضى ، و لم يكن ذلك واضحا في التصورات السابقة قبل تغلغل عقيدة أوزير . ومن المعروف أن هذا العالم السفلى هو عالم أوزير فضلا عن أن الأرض هى مأوى الموتى من عامة الشعب (حقل القربان) كما ذكرنا .

ثانيا : تشبيه الملك بأوزير ، فأصبح الاعتقاد أن الملك عندما يموت يصبح أوزير وأنه سيبعث كما بعث أوزير .

وهناك رأى لبعض الباحثين بأن تشبيه الملك بأوزير يرجـــع إلى بداية التاريخ المصرى أي إلى العصر الثينى ، وهذا الرأى يحمل في طياته انـكار فكرة الصراع بين الديانة الأوزيرية والديانة الشمسية. ودليلهم على ذلك احتفال الملك بالعيد الثلاثينى فهو احتفال يحمل فى ثناياه تشبيه الملك بأوزير من ناحية تجدد الحياة ، وكان الملك يلبس رداء أوزير ، أثناء هذا الإحتفال (٣٢). والحقيقة أن هذا الرداء يبدو لأول وهلة وكأنه رداء أوزير ولكننا إذا دققنا النظر لوجدنا اختلافا ، هو أن رداء أوزير هى لفائف المومياء التي تصل إلى القدمين (شكل ١٦)(٣٣). بينما العباءة التى يلبسها الملك فى العيد الثلاثينى فى عصر الدولة القديمة على الأقل كانت لا تصل إلى الركبتين (شكل ٩) (٣٤).

وعلى أية حال، فسواء تشبه الملك بأوزير منذ العصر الثيني أو بعده ، فان

تغلغل أوزير فى الديانة الشمسية الملكية لم يظهر إلا فى أواخر الدولة القديمة كما يتبين من نصوص الأهرام . وقد ثبت ذلك من اقحام اسم أوزير في بعض النصوص اقحاما يتعارض بل ويتضارب مع الآلهة الأخرى المذكورين أصلا في النص . ومثـــال ذلك أن الاله ست ذكـر على أنه يساعد أوزير (فى شخص الفرعون المتوفى) فى الصعود على السلم السماوى إلى الآخرة السماوية مما يتناقض مع موقف ست كعدو لدود لأوزير .(٣٥)

ثالثا : كان من صفات أوزير كاله شعبي أنه القاضى الذى يحاكم الموتى في الآخرة على أعمالهم فى الحيـاة الدنيا . وهـذه الصفة ظهرت بوضوح فيما بعد ولكن يمكن تلمسها في مقابر الأفراد في عصر الدولة القديمة (٣٦). ويبدو أن أوزير عندما تغلغل في العقيدة الشمسية الملكية حمل معه هذه الصفة . والظاهر أن الملكية لم تقبل هذا الوضع في أول الأمر إذ عثرنا على اشارات غامضة فى نصوص الأهرام لهذه المحاكمة.وأحد هذه النصوص يخاطب الملك المتوفى منكرا محاكمته أمام أوزير كما يلى ... « إن رع (اله الشمس) لا يعطيك (الملك المتوفى) لأوزير ، إن أوزير لايحاسب قلبك ولا يملك سلطانا على قلبك» .(٣٧) وتعتبر هذه العباره من ناحية أخرى أقـدم اشارة لفكرة محاسبة المتوفي عن طريق قياس ما يحـــويه قلبه من خير أو شر، وهى الفكرة التى ستصور على البرديات فيما بعد فى رسم عملية وزن القلب أمام أوزير .

ورغم أن هـذه العبارة توضح بجلاء أن فكرة محاسبة المتوفى هى فكرة أوزيرية، إلا أن بعض الباحثين يرون أن هذه الفكرة نشأت أصلا فى العقيدة الشمسية أى أن الاله رع هو قاضى الموتى قبل أن يقوم أوزير بهذا الدور.(٣٨) ودليلهم على ذلك أن أوزير نفسه حوكم أمام محكمة الآلهة التى يرأسها رع إله

الشمس كما جاء فى قصة إيزيس وأوزير (نتيجة اتهامات عدوه ست) وبرىء أوزير وحمل لذلك لقب «صادق القول» أو «المبرأ» . ويقول أصحاب هذا الرأى أيضا أن نصوص الأهرام نفسها أطلقت على الاله رع «رب المحاسبة في الآخرة». (٣٩)

ولكن يتبين من العبارة التي ذكرناها سابقا والتى تنكر محاسبة الفرعون بمعرفة أوزير ، أن أوزير كان يعتبر قاضيا للموتى في نصوص الأهرام نفسها أى خلال عصر الدولة القديمة وقد دعيت محكمته بمحكمة الاله العظيم. (٤٠) وربما جاء هذا التناقض نتيجة اقحام أوزير في المذهب الشمسى كما لوحظ فى فقرات كثيرة في نصوص الأهرام .

أما تسمية إله الشمس «برب المحاسبة في الآخرة» في نصوص الاهرام، فلعل ذلك أن يكون من تأثير تغلغل ديانة أوزير فى الديانة الشمسية ، وقد تكون الملكية الفرعونية ، أو الكهنة الذين دونوا نصوص الاهرام قد وجدوا أن محاكمة الفرعون العظيم أمام الإله الشعبي «أوزير» أمرا غير مستساغ، فنسبوا القيام بهذا الدور إلي إله الشمس «رع» الاله الرسمي للملكية الفرعونية. ومما يرجح أن فكرة المحاسبة في الآخرة هي فكرة أوزيرية أكثر من كونها فكرة شمسية، أنها ارتبطت في العصور التالية بأوزير أكثر مما ارتبطت بالاله رع. فقد ظهر أوزير بوضوح كقاض للموتى منذ عصر الدولة الوسطى. (٤١) وشاعت رسومه التى تمثله بهذه الصفة على برديات الدولة الحديثة، فضلا عن أنه من المعروف أن هذه الفكرة تنبع غالبا من المحكومين (وهم الذين يتعرضون للمظالم) وليس من الحاكمين ، كما يدل على ذلك تتبعها عبر تاريخ الانسانية وخاصة فى الديانات السماوية . بل إن هناك دليلا من مصر الفرعونيه نفسها هو أنها ترددت على

لسان ذلك الفلاح الفقير (الفلاح الفصيح) وهو يحذر الحاكم «رنزى بن ميرو» من التسويف فى انصاف الضعيف المظلوم (راجع ص ٧٦).(٤٢)

من هذا يتبين أن فكرة محاسبة الإنسان فى الآخرة على ما قدم فى الحياة الدنيا هى فكرة أوزيرية ارتبطت بالديانة الشعبية وأثرت فى الديانة الرسمية . ولكن الواقع أن تأثيرها على الملكية ظل غامضا مبهما ، ومثال ذلك العبارة التى وردت فى نصوص الأهرام وأشرنا إليها فيما سبق وهى العبارة التى تصف الملك المتوفى بأنه « صادق لدى السماء ، عادل لدى الأرض» وفيها يبدو نوع من الارتباط المبهم بين السلوك فى الدنيا وبين المصير فى الآخرة . ويمكن اعتبارها ظلا باهتا لفكرة محاسبة الانسان فى أخراه على ما قدم فى دنياه ، ولكنها على أى حال بداية لتلك الفكرة ، وترجع أهميتها إلى أنها تتعلق بفرعون العظيم المؤله . وسوف نرى أنها كانت بداية لتطور هام ظهر فى أقوال الفرعون نفسه فى العصر التالى عندما نزلت الضربات بالملكية الفرعونية أى خلال عصر الاضمحلال الأول .

أثر أحداث الثورة الإجتماعية وما بعدها فى الأفكار المادية

لقد كان من النتائج الهامة التى نجمت عن الثورة الاجتماعية وما تلاها من صراع سياسى (بين ملوك اهناسيا وملوك طيبة بوجه خاص)، كان من هذه النتائج أن بدأ إيمان المصريين بالأساليب المادية كوسائل لتحقيق الخلود يتزعزع ويهتز . فقد رأى الناس الأهرامات الضخمة وخاصة أهرامات الأسرة الرابعة التى أنفق الفراعنة الأموال الطائلة فى إقامتها، رأوها وقد فتحت ونهبت وعجزت رغم ضخامتها ومناعتها عن صيانة جثث أصحابها وتحقيق ما كانوا ينشدونه من خلود . فأخذت موجة من التشكك تسود بين الناس ، وأخذت

تتردد فى أذهانهم التساؤلات عن قيمة هـذه الأساليب المادية ، وتجلت نغمـة التشكك بوجه خاص فى أنشودة شاعت في أواخـر ذلك العصر والعصر الذى تلاه تعرف « بأنشودة العازف على القيثارة» إذ تقول الأنشودة : —

« تزول الأجيال جيلا بعد جيل منذ أزمان أسلافنا والآلهة (الفراعنة) الذين ظـلوا هادئين فى سالف الأيام فى مقابرهم ، وكذلك الموتى السعداء المدفونين فى أهراماتهم ، تلاشت أماكنهم ولم يعد لما شيدوه من أثر .... ماذا جرى لهم ؟

لقد سمعت أقوال «امحوتب وحر ـ ددف» (حكيمان مشهوران أولهما وزير زوسر والثانى ابن الملك خوفو) والذين يردد الناس عباراتها (ولكن) أين أماكنهما (الآن)؟ لقد سقطت وزالت» .

وهكذا أخذ الاعتقاد فى الأساليب المادية التى كان المصريون يؤمنون بها فى تحقيق الخـلود ينهار وبالتدريـج أخذ يفسح المجال للأفـكار المعنوية التى تنظر إلى القيم الخلقية والروحية على أنها أكثر ضمانا لتحقيق السعادة الأبدية من الأساليب المادية البحتة .

ومن الظواهر ذات الأهمية فى هذا الصدد أن تتردد هذه الأفكار الجديدة على لسان أحد ملوك الدويلات المصرية التى انقسمت إليها مصر فى هذا العصر المضطرب،وهو الملك خيتى ملك اهناسيا (وهو نفس الملك الذى ترددت على لسانه الأفكار الجديدة عن النزعة الانسانية للملوك كما ذكرنا ص٧٤) الذى يقول فى نصائحه لابنه : —

«إن خلق الرجل المستقيم القلب أكثر قربا (عند الآلهة) من ثور (قربان)

الرجل الشرير» (٤٣). ويذهب الفرعون إلى أبعد من ذلك عندما يحذر ابنه من قضاة الموتى ويذكره بأن أعمال الانسان ستكون إلى جانبه وأن من يأتى إلى قضاة الموتى مبرأ من كل ذنب سيسير حرا طليقا (فى الآخرة) كسادة الأبدية (الآلهة)(٤٤).

هذه التعاليم الأخلاقية التى يعتمد الفرعون فى غرسها فى إبنه على التحذير من الحساب فى الآخرة والترغيب فى نعيم العالم الآخر، ولو أنها صدرت عن الفرعون وهو فى محنته ، أى عندما تقلص نفوذه وأصبح لا يمتد إلا إلى رقعة صغيرة من البلاد (إقليم الفيوم وما حوله) ، إلا أنها على أية حال تدل على أن التطور يسير فى طريقه بسرعة نحو اكتمال فكرة محاسبة الانسان فى الآخرة على ما قدم فى الحياة الدنيا .

ولقد ساعدت هذه الظروف دون شك – من ناحية أخرى – على إزدياد القوة الشعبية ممثلة في ديانة أوزير ، فأخذت تنتشر إنتشارا واسعا ، وبلغ من قوتها أن ملوك الدويلات المصرية فى ذلك العصر أخذوا يتنافسون على الاستحواذ على أبيدوس مركز عبادة أوزير . فدارت رحى المعركة بين ملك اهناسيا وملك طيبة من أجل الإستيلاء عليها ، رغم أن ملك طيبه كان يدين بالمذهب الشمسى . ولم يقتصر تفوق الديانة الأوزيرية على ذلك ، بل لقد انتزعت أبيدوس الإمتياز الذي تمتعت به هليوبوليس مقر عبادة رع طويلا وهى كونها كعبة الحجاج المصريين. فمنذ ذلك الوقت أصبحت أبيدوس مقر أوزير هى كعبة الحجاج المصريين (بالاضافة إلى بلدة أبو صير فى الدلتا موطن أوزير)، بدلا من هليوبوليس مقر عبادة رع(٤٥) ولا أدل على ذلك من اللوحات الجنازية التى نجدها في ابيدوس وعليها اسماء اشخاص وفدوا من كل انحاء البلاد المصريه، وكان الحجاج يقيمونها تذكارا لزيارتهم لقبر اوزير ، إذ كان المعتقد

أن رأسه مدفونة فيه كما سبق القول . ولقد ساعد شيوع عبادة أوزير في انحاء البلاد على شيوع فـــكرة الحساب فى الآخرة التى ارتبطت بالديانة الأوزيرية .

ولقد اتضحت ملامح عبادة أوزير في عصر الأسرة الثانية عشرة بوجه خاص، بل تغلغل تأثير أوزير فى كل مظاهــر الديانة الجنــازية سواء منها الملكية أم الشعبية ، فبالنسبة للملوك شاع اسلوب نحت تماثيلهم على غرار أوزير، وأنتشر بذلك العمود الذى يعرف باسم «العمود الأوزيري» (شكل ٣٨) في المعابد الجنازية لملوك هذه الأسرة (راجع الفصل الخاص بالعمارة) وبالنسبة للأفراد تشبهوا بأوزير على غرار الملوك أملا فى البعث والخلود مثل أوزير . واتخذ هذا التشبيه شكلا بارزا بأن أخذت التوابيت تصنع على شكل إنسان تمهيدا للتطور الذى سارت فيه بصناعتها على هيئة أوزير (بشكل مومياء ذات ذراعين متقاطعين يمسكان بصولجانات أوزير) (٤٦) وامتد استحواذ الأفراد على امتيازات الملوك الجنازية إلى أبعد من ذلك ، فقد أصبحت النصوص الجنــازية المعروفة باسم نصوص الاهرام التى شاعت فى مقابر الملوك فى الدولة القديمة، اصبحت من حق الافراد في الدولة الوسطي، مع فارق واحد هو انها اخذت تنقش على جوانب التوابيت أكثر من جدران المقابر ، ولهذا عرفت باسم «نصوص التوابيت». والغرض منها مثل الغرض من نصوص الاهرام وهو تيسير طريق المتوفى فى عالم الآخرة وتحقيق السعادة الأبدية المنشودة .وقد حفلت جدران مقابر الأفراد فى الدولة الوسطي بمناظر رحلة الحج بجثة المتوفى إلى مراكز عبادة اوزير ، فكانت مومياء المتوفى تظهر فى هذه المناظر داخل سفينة فى طريقها إلى ابيدوس فى الجنوب للحج إلى معبد اوزير الجنوبى ، ثم فى سفينة اخرى في طريقهـا نحو

الشـــمال للحج إلى بلدة ابو صير موطن اوزير (فى شرق الدلتـا بالقرب من سمنود)،وهذا كله دليل على شيوع الديانة الأوزيرية وانتشارها فى البلاد. وكان لذلك آثاره الهامة فى انتشار فكرة المحاسبة فى الآخرة .

فقد ظهر فى هـذا العصر تصور جـديد من أهم التصورات التى أدت إلى اكتمال أركان فكرة الحساب فى الآخرة ، وهو تصور وزن القلب فى ميزان لقياس مابه من خير أو شر أو حسنات أو سيئات. وقد ترددت الاشارات لهذا التصور بوضوح فى نصوص التوابيت . فان أحد هذه النصوص يخاطب المتوفى قائلا « سوف تمحى سيئاتك ، سوف يغفر ذنبك أمام كفتى الميزان فى يوم حساب الأخلاق » (٤٧) .

كما ظهر فى هذا العصر أيضا انتحال الأفراد لقب « صادق القول » أو « المبرأ » (مآع ـ خرو) تشبها بأوزير الذى كان يحمل هـــذا اللقب (اشارة إلى الحكم الذى أصدرته الآلهـة فى صفه وفى صف ابنه حورس كما قلنا) ومعنى ذلك أن المتوفى يأمل أن يبرأ من الكذب والخطايا عند محاكمته فى الآخرة كما برىء أوزير نفسه .

وبهذا اكتملت عناصر فكرة الثواب والعقـاب وحساب المرء فى الآخرة عما قدم فى دنياه فظهرت فى عصر الدولة الحديثة فى أوج اكتمالها .

مظاهر اكتمال فكرة الحساب فى الآخرة فى عصر الدولة الحديثـة :

ما أن نصل إلى عصر الدولة الحديثـة حتى نجد أن التطور قـد وصل إلى غايته،فتكاملت فكرة محاسبة المتوفى فى الآخرة أمام محكمة أوزير على ما قـدم من أعمال فى الحياةالدنيا، ورسمت مراحل هذه المحاكمة بالصور الملونة على البرديات إلى جانب تدوين نصوصها بالكتابة .

وكانت هذه البرديات توضع إلى جوار المومياء داخل التابوت في الغالب، ولهذا السبب أطلق عليها علماء الآثار «كتاب الموتى» (ويلاحظ أن لفظ كتاب من باب التجاوز لأنه عبارة عن لفائف من البردى). وقد حل كتاب الموتى محل نصوص التوابيت التى انتشرت فى الدولة الوسطى. وهو لا يختلف عنهـا فى الهدف ولكن يتميز عليها بكثرة مادته، وقد قسمه علماء الآثار المصرية إلى فصول بناء على وقائع الكتاب نفسه. والفصل الخامس والعشرون بعد المائة من الكتاب هو الذى يحتوى على وقائع محاكمة المتوفى أمام محكمة أوزير لمحاسبته على ما قدمت يداه فى الحياة الدنيا، وتتفق رسوم هذه المحكمة على مختلف البرديات فى عناصرها الرئيسية.

وتظهر الصور تفاصيل محكمة أوزير (شكل ١٨) (٤٨) فقد مثلت قاعة كبيرة يجلس فى نهايتها الاله أوزير على عرشه وأمامه حيوان خرافى هو خليط من شكل التمساح والأسد وفرس النهر، ومهمته التهام وتمزيق الخاطئين الذين تدينهم محكمة أوزير. وفى النهاية الأخرى من القاعة يجلس قضاة محكمة أوزير وعددهم ٤٢ قاضيا، ربما بعدد مقاطعات مصر، وبذلك يمثلون مناطق البلاد كلها فى محاكمة الميت. وربما المقصود من ذلك أن يكونوا رمزا للاشراف على أخلاق المتوفى فى كل أنحاء البلاد، حيث يجد المتوفى انه يواجه قاضيا واحدا على الأقل يمثل البلدة التى ينتسب المتوفى لها، ويكون ذلك القاضي على علم بسيرة المتوفي في بلدته، ولذلك لم يكن فى إمكانه أن يكذب أو يغش أمام المحكمة (٤٩).

وفى وسط قاعة المحكمة يظهر ميزان الحسنات والسيئات وقد وضع قلب المتوفي في احدى كفتيه، وفي الكفة الأخرى علامة الصدق (معات أو ماعت) وهى على شكل ريشة نعام.

وكانت هذه العلامة ترمز للالهة ماعت إلهة الصدق والعدل والعدالة، ولذلك كان المصريون يمثلونها فى المناظر المشابهة الأخرى على هيئة امرأة جالسة وعلى رأسها هذه الريشة بدلا من الريشة فقط. ولقد سبق أن قلنا أن الالهة معات كانت شعار القضاة (ص٦٣) وكان رئيس القضاة يعلق هذا الشعار فى قلادة على صدره رمزا لالتزامه الصدق والعدل فى احكامه. لهذا كانت هذه الريشة تعتبر فى عرف المصريين معيارا لما يحويه قلب المتوفى من صدق .

وأمام الميزان يقف الاله تحوت اله العلم والكتابة وقد أمسك بقلم ولوحة ليسجل نتيجة وزن القلب. وأسفل الميزان وقف الاله أنوبيس اله التحنيط وبجواره الاله حورس ابن أوزير وهما يضبطان كفتيه. وبجوار الميزان وقفت امرأة تمثل الالهة معات إلهة الصدق والعدل (وفوق رأسها الريشة التى تميزها)، وقد أمسكت بيد المتوفى وهى تقوده إلى داخل قاعة المحكمة . وقد رفع المتوفى يديه إلى أعلى كأنما ليعلن أمام الملأ عن خلوه من الخطايا والذنوب (شكل ١٨).

وتظهر اجراءات المحاكمة فى ثلاثة أدوار أو مناظر (يبدو أنها كانت أصلا ثلاث صيغ مختلفة من كتاب الموتى ثم أدمجت فى بعضها). ففى المنظر الأول يخاطب المتوفى الاله اوزير عند وصوله إلى قاعة المحكمة (التى تسميها النصوص المصرية قاعة الصدق) قائلا :

«السلام عليك أيها الاله العظيم يارب الصدق، لقد أتيتُ إليك يا الهى... اننى أعرف اسمك واسم الاثنين والأربعين إلها (قاضيا) الذين معك فى قاعة الصدق هذه، والذين يقضون على الخاطئين ويلتهمون دماءهم فى ذلك اليوم الذى تمتحن فيه الأخلاق» .

ثم يأخذ المتوفى فى إنكار ارتكابه للخطايا والذنوب فى عبارات مقسمة إلى مجموعات، عدد فقرات كل مجموعة منها خمس . وقد يكون بسبب هذا التنظيم

تيسير حفظها بالاستعانة بالعد على أصابع اليد الخمسة وتتناول كل مجموعة جانبا من جوانب الخلق كما يلي :

أولا . السلوك العام :

١ - انى لم الحق ضرراً ما بأى انسان .
٢ - ولم ارتكب أية خطيئة .
٣ ولم استبدل السيئة بالحسنة .
٤ - ولم اعرف الشر ولم أعمله .
٥ - ولم اقدم مصلحتى الخاصة على واجبي.

ثانيا : العمل الصالح :

٦ - لم يشكنى أحد لرب أسرته .
٧ - لم احرم الرضيع من لبن أمه .
٨ - لم أتسبب فى فقر أحد .
٩ - لم ارتكب ما يغضب الآلهة .
١٠ - لم احرض خادما على عصيان سيده .

ثالثا : إنكار اقتراف الذنوب وارتكاب المظالم :

١١ - لم اتسبب فى مرض أحد .
١٢ - لم اتسبب فى بكاء أحد .
١٣ - لم اقتل .
١٤ - لم احرض على قتل أحد .
١٥ - لم ارتكب (جريمة) الزنا .

رابعا : إنكار ارتكاب المحرمات الدينية:

١٦ ـ لم انقص من قرابين المعابد .

١٧ ـ لم اسرق الخبز المقدس .

١٨ ـ لم اسلب خبز الموتى الأمجاد (القرابين التى تقدم للموتى) .

١٩ ـ لم ارتكب الفاحشة فى حرم الآلهة .

٢٠ ـ لم ادنس نفسى فى حرم الآله .

خامسا : الأمانـة :

٢١ ـ لم اسرق .

٢٢ ـ لم انقص كيل القمح .

٢٣ ـ لم انقص المقيـاس .

٢٤ ـ لم اطفف الميزان .

٢٥ ـ لم اتسبب في فقر احد بالتلاعب في الميزان .

سادسا : احترام ممتلكات الآلهة :

٢٦ ـ لم العن الالهة .

٢٧ ـ لم اطرد الماشية من مراعيها .

٢٨ ـ لم اقتنص الطيور من رحاب الآلهة .

٢٩ ـ لم اصد السمك من بحيراتهم .

سابعا : إنكار اعمـال التخريب ومخالفة القواعـد الدينية :

٣٠ ـ لم امنع الماء في موسم جريانه .

٣١ ـ لم اطفىء شعلة فى وقت الحاجة إليها .

٣٢ ـ لم أخالف الحدود بتناول اللحوم في غير الأيام المخصصة لتناولها.
(ربما يقصد الطقوس الدينية بشأن تناول لحوم الأضحية المقدمة للآلهة)
٣٣ ـ لم اطارد الماشية وغيرها من الحيوانات المقدسة.
٣٤ ـ لم اعترض على إرادة الإله.(٥١)

ويلاحظ أن بعض الوحدات قد تكررت أكثر من مرة وذلك يرجع إلى عدم وجود عدد من الذنوب يعادل عدد الاثنين وأربعين قاضيا، ولهذا السبب أيضا لا يزيد عدد الوحدات على ٣٤ كما هو موضح وأحيانا لا يزيد على ٣٦.

وقد أطلق بعض علماء الآثار على هذا الانكار للذنوب «الاعتراف الانكارى» بينما الواضح أن المتوفي لم يعترف بشيء ولذلك يرجح آخرون تسميتها «إعلان البراءة».(٥٢)

وفي المنظر الثانى يوجه المتوفي حديثه إلى القضاة الاثنين والأربعين وهم ذوى أشكال وأسماء مخيفة، وفى كل عبارة يوجهها إلى أحدهم ينكر نوعا من أنواع الخطايا والذنوب كقوله :

يامحتوى اللهب في « خر ـ عحا » (منطقة طره بالقرب من حلوان)، إنى لم أنهب.

يامن عيناه من سكاكين، القادم من ليتوبوليس (مكانها بالقرب من كوم اوسيم فى جنوب غرب الدلتا)، إنى لم اصنع شيئا معوجا.

ياكاسر العظام القادم من اهناسيا : إنى لم اكذب.

يامن عيناه من نار، القادم من اسيوط، إنى لم انهب ممتلكات الآلهة.

ياقاذف اللهب القادم من منف، إني لم اتسبب في إيلام أحد (٥٣)

وهكذا ينكر المتوفي ارتكابه للذنوب مرتين، وهذا الانكار فى أغلبه تكرار للانكار السابق ويبدو انه كان صيغة أخرى من كتاب الموتى قبل ادماج هذه الصيغ فى كتاب واحد.

ثم يختتم المتوفى حديثه للقضاء الاثنين والاربعين بحديث طويل مكرر يقول فيه : ـ

« الحمد لكم أيتها الآلهه ...إنكم لن تبلغوا عنى سوء لهـذا الاله (أوزير) الذى تؤلفون حاشيته ... انـكم ستقولون الحق عنى أمام سيد الكون ، لأنى عملت ما هو حق في مصر ولم اسيء إلى الاله ..»

«والحمد لكم أيتها الآلهة يامن تعيشون على الحق ، نجونى من «باباى» (اسم الوحش الرابض فى قاعة المحكمة) الذى يعيش على الاحشـاء في يوم الحساب العظيم ... ها انذا أجيء اليـكم بغير اثم وبغير سوء... نجونى واحمونى... انى رجل ذو فم طاهر ويدين طاهرتين »[٥٤]

أما المنظر الثالث فهو اكثر وقائع المحكمة تأثيرا فى نفوس المصريين ويمثل عمليه وزن القلب ، وكان الغـرض من وزن القلب التأكد من صدق المتوفى فى انكاره للخطايا والذنوب. وكانت الحسنات تجبّ السيئات فاذا كان القلب أثقل من الريشة معيار الصدق (أى إذا أثقلت موازينه)فمعنى هذا أن المتوفى صادق وأن حسناته أكثر من سيئاته،ولهذا يسمى «صادقالقول»أو«المبرأ» اسوة بأوزير نفسه .

وكان الاله تحوت الذى يسجل عملية وزن القلب يعلن النتيجة موجهـــا كلامه إلى أوزير الذى يرأس المحاكمة قائلا : ـ

«اسمع هذه الكلمة بالحق ...
لقد حاسبت قلب « آنى » (اسم المتوفي) ...
إن اخلاقه وجدت مستقيمة حسب الميزان العظيم ...
ولم يوجد لديه أى ذنب ...

ثم يأخذالاله حور بيد المتوفي ويقدمه إلى إوزير فيخاطب المتوفي اوزير قائلا:

ها انذا في حضرتك يارب الغرب (عالم الموتى) ...

انى لم اعرف الكذب ولم اعرف النفاق ...

اجعلني كأصحاب الحظوة من اتباعك.(٥٥)

ثم يركع امام أوزير فيقبله أوزير فى جنته (مملكته).(٥٦)

أما إذا أثبتت نتيجة وزن قلب المتوفي أنه أخف من الريشة معيار الحسنات (إذا خفت موازينه). فقد كان المفروض أن يلعنه أوزير ويطرده ليلقى به إلى الحيوان المفترس أو يلقى به للقضاة لمعاقبته. وتدل اسماء القضاة (كاسر العظام ـ محتوى اللهب) على عقوبات رهيبة. كما تدل اسماء القضاة «محتوى اللهب» «قاذف اللهب» «عيناه من نار»، على أن الحرق فى النار كان من بين العقوبات التى يتعرض لها الخاطىء، ولعل ذلك يشبه فكرة التعذيب بالحرق فى النار في الديانات السماوية.

وكان المصريون فى عصر الدولة الحديثة يتصورون أن المتوفي المبرأ سيكون طليقا فى الجنة يغدو ويروح كما يشاء، ويفعل كل ما كان يفعله على الأرض ويأكل الطعام ويتناول الشراب على مائدة اوزير صاحب الجنة(٥٧)، ويعمل في زرع وحصاد حقول القمح في الجنة (وقد سماها المصريون «يارو»)وهذا يدل علي مدى تقدير المصريين لأهمية العمل الزراعى الذى عليه يقوم أود الحياة فى البلاد، وان كان أغنياؤهم قد لجأوا إلى وضع تماثيل صغيرة فى مقابرهم تصوروا أنها بقوة السحر يمكن أن تقوم بالأعمال الزراعية الشاقة فى العالم

الآخر بدلا عنهم(*). ولكن مجرد وجود فكرة تكليف المتوفى مهماءات منزلته بالأعمال الزراعية فى العالم الآخر تدل على اهمية العمل الزراعي وقيمته لدى المصريين القدماء .

هكذا صور المصريون فكرة الحساب فى الآخرة تصويرا يشبه إلى حد كبير ما بشرت به الديانات السماوية عن الجنة والنار والحساب فى الآخرة . كما وردت في النصوص المصرية فكرة الوازع الخلق والضمير الذى يحاسب الانسان ويردعه . وكان للديانة الأوزيرية الشعبية الفضل الأكبر فى نشر هذه المبادىء والأفكار .

من هذا التتبع لتطور عقيدة البعث والخلود وما يتصل بها من عقائد جنازية فى مصر الفرعونية ، رأينا كيف بدأت هذه الفكرة مادية ملموسة ، ثم بتأثير الوجدان الشعبي الذى ميز الديانة الأوزيرية تطورت إلى فكرة أخلاقية معنوية هى فكرة الحساب في الآخرة . وقد ظهرت هذه الفكرة فى نهاية التطور فى شكل يشبه إلي حد كبير شكلها الذى ظهرت به في الديانات السماوية فيما بعد . والحقيقة أن مصر انفردت من دون سائر شعوب الشرق الأدنى القديم بتلك الفكرة الاخلاقية الراقية .

(*) اطلق المصريون على هذه التماثيل كلمة «اوشابتى» ومعناها «المجيبات» اشارة الى أنها تجيب المتوفى عندما يدعوها فى العالم الآخر لكى تؤدى الاعمال الزراعية بدلا منه ، وقد انتشرت هذه التماثيل بمرور الوقت فى كثير من المقابر وعثر على مجموعة كبيرة منها فى مقبرة توت عنخ آمون ، وهى على شكل المومياء وقد شكل وجه التمثال بملامح الملك ووجدت معها نماذج لفؤوس وغيرها من الادوات الزراعية . وهناك رأى آخر بان اسم هذه التماثيل هو «شوابتى» وهو اسم خشب البرساء الذى كانت تصنع منه هذه التماثيل . وعلى كل حال فان وظيفة هذه التماثيل كانت خدمة المتوفي في العالم الاخر وكانت تنقش عليها صيغة سحرية لهذا الغرض .

أما لماذا انبثقت هـذه الفكرة من الديانة الشعبية ولم تنبع من الديانة الرسمية، فربما يرجع ذلك لسببين : أولهما أن هذه الفكرة كانت ومازالت أملا يتطلع إليـــه المحكومين لكبـح جماح الحاكمين، وثانيها : أنها تتصل بالوجدان والعاطفة أكثر مما تتصل بالعقل . ومن المعروف أن الوجـدان والعاطفة تغلب على صفات الطبقات الشعبية وعامة النـاس اكثر مما تغلب على خاصتهم ومفكريهم. وذلك على العكس من فكرة التوحيد التى سنتتبعهـــا فى الفصل التالى والتى سنرى أنها كانت من ابداع خاصـة المصريين ومفكريهم لأنها ترتبط بالعقل والفكر أكثر مما ترتبط بالوجدان والعاطفة .

الفصل الثانى

عقائد التأليه

(عبـــادة الآلهـــة)

رأينا من دراستنا لنشأة العقائد الجنازية في مصر ، انها وان بدأت مادية متجسدة، إلا أنها انتهت بنتـائج معنوية مجردة ، وكانت البذرة الأولى لنشأة الوازع الخلقي والضمير وظهور فكرة محاسبة الانسان في الآخرة على ما قدم في دنياه ، وهى الفكرة التي ظهرت أكثر رقيا وتجريدا فيما بعد في الأديان السماوية .

وشبيه بذلك أيضا عقائد التأليه أى عبادة الآلهة فقد بدأت مادية متجسدة بل بدائية ساذجة . ولكنها انتهت بنتائج معنوية مجردة وكانت البذرة الأولى لنشأة فكرة التوحيد أو الوحدانية التى هذبتها الديانات السماوية .

غير اننا قبل أن نتناول هذا الموضوع بالدراسة ، يجب أن نشير لنقطة هامة كثيرا ما شغلت ذهن من يلمس جوانب الرقى في حضارة مصر الفرعونية، هى سبب شهرة المصريين القدماء بعبـادة الحيوانات ، ومـدى صحة ما رواه الكتاب الكلاسيكيون (اليونان والرومان) عن أساليب المصريين الغريبـة فى عبادة الحيوانات لدرجة الاسفاف أحيانا .

والأمر الذى لا شك فيه ، أن ماورواه هؤلاء الكتاب فيه ظل من الحقيقة، ولكن ذلك ينصب على العصور المتأخرة من التاريخ المصرى القـــديم، عندما وقعت مصر فريسة للاحتلال الأجنبي وتعرض شعبها للضربات والمحن، ونزلت

به الشدائد فسيطر على الناس الخوف والقلق وتجردوا من سلطان العقل، فلجأوا ـ شأنهم شأن بنى الإنسان فى كل زمان ومكان ـ إلى القوى الخفية في الكائنات القريبة منهم الملموسة لهم، من حيوانات وطيور، يلتمسون عندها الأمن والطمأنينة من هواجس الخوف والقلق. وساعد على ذلك انتشار الاعتقاد في السحر في تلك العصور انتشارا كبيرا، فاعتقد الناس أن الآلهة تتقمص هـــذه الكائنات وتكسبها قوتها بفعـــل السحر، فيصبح الحيوان نفسه إله يستلزم السجود له والتقرب منه . ولا يقتصر ذلك على فرد واحد من الحيوان، بل يمتد إلى جميع أفراد الحيوان التى من هـذا النوع. وأدى هذا الاعتقاد إلي تحريم ذبح هـذا الحيوان في المناطق التي تقدسه .

وهكذا ظهر فى مصر فى آخر عصور تاريخهـا ما يشبه عقيدة الطوطمية المعروفة عند القبائل البدائية ، التى من أهم اركانها تقديس جميع أفراد الحيوان التى تتخذ منه القبيلة معبودا ورمزا وتحريم ذبحه . ولم تكن عادة تحريم ذبح جميع أفراد الحيوان المقدس قد عرفت في مصر قبل ذلك، لأن المصريين حتي في عصورهم البدائية عندما عبدوا الحيوانات لذاتهـا في فجر تاريخهم، لم يعبدوها عبادة طوطمية . وبذلك سارت العقائد في مصر على عكس اتجاههـــا لدى الشعوب الأخرى، إذ غالبا ما تظهر الطوطمية عند هذه الشعوب فى أول عصور تاريخها أى فى عصرها البدائى . أما فى مصر فقد ظهر ذلك النوع من الطوطمية في آخر عصور تاريخها ...

ولعل هذا الوضع الشاذ المقلوب فى تاريخ العقائد في مصر يفسر لنا تلك الظاهرة الشاذة أيضا فى التاريخ المصرى القديم، وهى إن أكثر العصور تأخرا وبدائية فى التاريخ الدينى لمصر الفرعونية هو آخر عصورها ...

وقد ازدادت العقائد فسادا في عصر الاحتلال البطلمى الرومانى، ومهما يقال

عن حكم البطالمة فانه لا شك حكم أجنبي من مصلحته اضعاف المصريين نفسيا وأخلاقيا، ولاشيء يعين على ذلك أكثر من فساد العقائد. وقد ازداد هذا الفساد تفشيا وشيوعا فى عصر الاحتلال الرومانى فترخص المصريون وابتذلوا آدميتهم أمام الحيوانات .

ومن سوء حظ المصريين أن عصور تاريخهم المظلمة قابلتها عصور مشرقة في تاريخ اليونان والرومان، فكانت تقابل العصر الذهبي للكتابة والتسجيل عندهم ونال مصر الكثير من كتابات مؤرخيهم ورحالتهم، فكتب هؤلاء عن مصر فى أسوأ عهودها وكانت عبادة الحيوان فى مصر من أكثر ما جذب اهتمامهم لغرابتها بالنسبة لهم ولشعوبهم، فسجلوا كثيرا من تفاصيلها بسخرية لاذعة وتهكم مرير (٥٨) .

من هنا جاءت تلك المعلومات والأفكار القائمة عن العبادات الحيوانية فى مصر مثل عبادة العجل « ابيس » فى منف ، والقطة « باست » في بوباسطة (بالقرب من الزقازيق) والتيس فى منديس (تل الربع حاليا بالقرب من سمنود) والكبش فى طيبة . إلى آخر تلك العبادات الحيوانيه التي افاض فيها مؤرخو الاغريق والرومان وذكر بعضهم صورا صارخة منها . فقد روى بلوتارك الذى عاش فى القرن الأول الميلادى اخبار مجزرة وقعت بين أهالى مقاطعة اسيوط واهالى مقاطعة البهنسا (بالمنيا)، وسبب ذلك أن أهالى مقاطعة اسيوط الذين كانوا يقدسون الكلب أكلوا السمكة التى كانت تقدس فى البهنسا ، فانتقم أهالى البهنسا لمعبودتهم بأن أكلوا كلابا، فاشتعلت المعركة بين المقاطعتين إلي أن تدخل الرومان وفصلوا بين المتحاربين .

هذه القصة ان دلت علي شيء فانما تدل علي أن المصريين في عصور محنتهم

قد ألغوا عقولهم تماما وأنستهم الضربات والشدائد بما زرعت فيهم من خوف وقلق-أنستهم ما أنتجته عقول أجدادهم من حضارة راقية كانت مثار إعجاب المؤرخين الاغريق والرومان أنفسهم الذين ضربوا المثل بالمصريين في الحكمة(٥٩). وترددت هذه الصفة فى الكتاب المقدس نفسه فقد جاء في سفر أعمال الرسل «ان موسى تهذب بكل حكمة المصريين » (اعمال الرسل ٧ : ٢٢).

ولسوء حظ المصريين أيضا أن العالم ظل قرونا طويلة بعد انتهاء التاريخ الفرعونى يستقى معلوماته عن مصر الفرعونية وحضارتها من كتابات المؤرخين الاغريق والرومان، بسبب نسيان المرجع الأساسى لتلك الحضارة وهو الكتابة المصرية القديمة وخاصة الكتابة الهيروغليفية. ومن هنا استمرت تلك المعلومات القائمة تنتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل، حتى قدر للكتابة الهيروغليفية أن تكشف عن أسرارها في مطلع القرن التاسع عشر على يد شمبليون. وبدأت حضارة مصر الفرعونية تكشف نقابها وتظهر وجهها الحقيقى للعالم. ولكن بطبيعة الحال ليس من السهل على فترة قصيرة لا تزيد على قرن ونصف (منذ أن حلت رموز الكتابة الهيروغليفية)، أن تزيل ما ترسب في عقـــل الانسانية طوال أكثر من خمسة وعشرين قرنا. إذ ما زالت تسود بين الناس تلك الصور المشوهة لعبادة المصريين للعجل والقطة والتيس وغيرها، وما زالت هذه الصور تعتبر عند البعض عنوان العقائد المصرية بل الحضارة المصرية القديمة بأكملها.

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن بطبيعة الحال هو : إذا لم يكن المصريون فى عصور ازدهار حضارتهم قد عبدوا الحيوان والطير بنفس الأسلوب المبتذل الذى عبدوها به فى عصور اضمحلالهم، فماذا كانت أشكال هذه العبادات فى تلك العصور الزاهرة ؟ ثم كيف تمخضت العبادات المصرية المبكرة ذات المظهر

البدائى، عن الأفكار المعنوية الراقية التى أدت إلى عقيدة التوحيد، وهى قمة الرقى الفكرى الدينى؟

للاجابة على هذه الأسئلة سنتناول بالدراسة النقاط التالية :

أولا ـ نشأة عبادة الكائنات في مصر

عرف الانسان الأول فى مصر ـ شأن الانسان فى العصور الأولى ـ الوانا من الحيوان والطير ، فخاف بعضها وأحب الآخر فكان ذلك منشأ العقيدة ، لأن عقيدة المرء تقوم على عاطفتين هما الحب والخوف. فأما ما خافه فقد ابتعد عنه وحاول أن يخدع نفسه عن شره وآذاه ،وخيل إلى نفسه أنه يستطيع أن يسترضيه بألوان الطعام والشراب ، ولعل ذلك أن يكون منشأ عادة تقديم القرابين ، فهى إنما نشأت عن الخوف أكثر مما نشأت عن الحب . وهكذا نشأت عبادة الأنواع المفترسة من الحيوانات مثل التمساح والأسد واللبؤة والذئب .

وأما ما أحبه الانسان من حيوان وطير فقد أقبل عليه وقدس فيه مايقدمه له من نفع وخير ، فقدس فى البقرة خصوبة الانتاج وما توفره له من طعام وشراب له ولأطفاله ، وقدس فى الثور القوة الخارقة والخصب الجنسى .

كانت تلك هى اذن دوافع تقديس المصرى الأول لكائنات البيئة التى تضره أو التى تنفعه بطريقة مباشرة . أما تلك الأنواع من الكائنات التى لم تكن ذات ضرر أو نفع مباشر له فقد قدس بعضها بدافع الاعجاب ، كالصقر فهو

قد رأى ذلك الطير ذى قدرة خارقة على التحليق فى اجواز الفضاء مما لا يستطيعه أى طائر آخر ، نقدس فيه السمو والارتفاع. وربما اقترن ذلك الاعجاب بالحب احيانا، عندما كان يرى ذلك الطائر ينقض من أعلى ليختطف الحيات والافاعى التى تضره وتؤذيه .

واعجب المصرى الأول أيضا بطائر ابى منجل (وهـو طائر شبيه بابى قردان) عندما رآه يسير بخطى رزينة متزنة باحثا بمنقارة فى الارض عن رزقه، فقدس فيه تلك الرزانة وذلك الدأب على البحث .

وغـير تلك الانواع من الحيوانات والطيور ، هناك صفوف أخـــرى من الحيوانات كانت فى اصلها ضارة بالانسان مؤذية له ،ولكن المصرى نسب إليها صفات خيرة واصبحت تلعب دورا كبيرا فى عقائده الدينية ، ومثال ذلك حيوان ابن آوى والافاعى . فقـد عبد المصرى ابن آوى على أنه اله الموتى (ثم اله التحنيط فيما بعد). وهى صفة مناقضة تماما لطبيعة هذا الحيوان الذى اعتاد نبش المقابر ونهش جثث الموتى. ويبدو أن المصرى الأول قدم لهذا الحيوان الطعام لصرفه عن نبش المقابر ، ومن ثم نشأت فـكرة تقديسه وتقديم القربان له بل واتخاذه الها للموتى تمشيا مع هذا التقديس . وقد لعب هـــذا الحيوان الذى يعرف باسم «انوب» أو «انبو» (حرفها اليونان إلى انوبيس Anubis)[٦٠] لعب دورا كبيرا فى الديانه المصرية فيما بعد وطوال العصور التاريخية ، بسبب ارتباطه بالعقائد الجنازية ذات الأهمية الاولى عند المصرى القديم .

أما الافاعى فرغم أنها كانت من أشد الكائنات خطرا فى عقائد المصريين، لدرجة انهم اعتقدوا فيما بعد عندما سادت بينهم عبادة الشمس ان ألد اعداء اله الشمس ثعبان ضخم يعترض طريق زورقه السماوى ، بالرغم من ذلك فقـــد

اتخذوا من الثعابين والافاعي آلهة للحماية، ومثلوها على جبين اله الشمس نفسه وهى تنفث السم في وجه أعـــدائه كما مثلوها على جبين الملوك لنفس الغرض وبهذا جمع المصريون بين النقيضين. وربما يرجع ذلك إلى فكرة خداع النفس عن الشر كما فعلوا مع ابن آوى، أو لأنهم أدركوا أن أجسام الافاعى تحتوى على النقيضين، أى على السم وعلى الترياق .

هكذا نشأت العقائد فى مصر شأنها شأن بلاد العالم الاخرى، بسيطة ساذجة تتلائم في طابعها الحسى الملموس مع عقلية الانسان البدائى . .

وقد تميزت العقائد فى مصر أيضا بانها كانت نابعة من ظروف البيئـــة مستمدة منها، ليس من ظروف البيئه العامة التى تسود مصر كلها فقط ، بل من البيئة المحلية نفسها. فاختلفت المعبودات التى قدستها القبائل التي سكنت البلاد في عصور ماقبل التاريخ باختلاف البيئات التى استقرت فيها هذه القبائل، إذ تميزت كل منطقة بمعبود خاص يبدو أنه كان في الأصل الكائن الغالب في البيئة أو الكائن ذو التأثير الكبير في سكانها، فمثلا نرى التمساح يعبد في المناطق التى تكثر فيها الجزر أو البحيرات، حيث يكثر وجود هذا الحيوان، فعبد مثلا فى منطقـة دندره عند ثنية قنـا حيث ينحنى النيل ويتخلف عن انحنائه عدة جزر لا شك كان عددها فى تلك العصور البعيدة أكثر من اليوم ، كما عبد فى منطقة الفيوم حيث توجد بحيرة قارون العذبة وما يتصل بها من بحيرات صغيرة تتناثر بها الجزر التى تأوى إليها التماسيح (وقد جفت هذه البحيرات وانكمشت بحـيرة قارون وازدادت ملوحة مياهها خلال العصور التالية نتيجة للبخر ولعدم وجود مخرج لها تنصرف منه مياهها).

كما عبدت الثعابين والافاعى فى المناطق التى تكثر فيها هـــذه الحيوانات وخاصة مناطق التلال القريبة من الوادي، ومثال ذلك منطقة قاو الكبير المواجهة

لبلدة أبو تيج جنوب اسيوط والمناطق المواجهة لها في غربي النيل. وعبدت الثعابين والافاعى أيضا في مناطق الدلتا المليئة بالمستنقعات مثل منطقة بوتو القديمة (حول دسوق الحالية) وهى من أقدم مراكز عبادة أفعى الكوبرا . وعبدت الصقور فى المناطق التى تتصل عندها الوديان أو الطـــرق الصحراوية بوادى النيل، مثل منطقة ادفو حيث ينتهى وادى عباد ومنطقة قفط حيث ينتهي وادى الحمامات، ومنطقة الحيبة القريبة من الفشن حيث تصب الوديان القادمة من منطقة الزعفرانة على البحر الاحمر . وكذلك المناطق الواقعة في أقصى شرق الدلتا أو فى اقصى غربها المتاخمة للصحراء ، مثل منطقة أوسيم جنوب غرب الدلتا وبالقرب من الخطاطبة ، ومثل المنطقة الممتدة من دمنهور نحو الصحراء ، وفى أقصى شرق الدلتا عند بلدة صفط الحنة القريبة من فاقوس .

أما البقرة والثور فقد عبـدا في المناطق الزراعية وخاصة بين ذراعى النيل في الدلتا، وكذلك عبد الذئب وابن آوى في المناطق المتاخمـة للصحراء وفى المناطق شبه الجبلية مثل تلال اسيوط .

وفيما عدا الحيوانات والطيور عبدت كائنات أخرى من البيئة مثل الاشجار وأهمها شجرة الجميز وهى الشجرة الغالبة فى البيئة المصرية .

على أنه من المناسب القول بأن اتفاق العبادات مع طبيعة البيئة لم يكن قاعدة بسبب المطامـــع السياسية ، فقد كانت القبائل القوية تغزو مناطق القبائل الضعيفة وتضمها تحت لوائها وتفرض عليها عبادة آلهة لا تتفق مع طبيعة المنطقة التي عبدت فيها .

ومع الاتجاه العام نحو التجمع والتكتل الذى تفرضه طبيعة البيئة المصرية من

ناحية،وبتأثير المطامع السياسية من ناحية أخرى ، إتحدت مجموعات القبائل وكونت مقاطعات بلغ عددها حوالي ٤٢ «مقاطعة» عشرون منها فى الوجه البحرى واثنتان وعشرون فى الوجه القبلي، ولا شك أن معبود أقوى القبائل اصبح معبود المقاطعة كلها اتخذ شارة للمقاطعة. وقد حافظت التقاليد على بقاء شارات المقاطعات بعد ذلك رغم اتحاد البلاد تحت حكم فرعون واحد وانتهاء تقسيمها تقسيما فعليـا إلى مقاطعات . بل بقيت شارات المقاطعـات ترسم على الآثار المصرية حتى اواخر العصر الفرعونى، بل وأيضا حتى العصر البطلمى. وقد تحورت اشكال هذه الشارات بمرور الوقت ، ففقدت الشارة شكلها الأصلى التى تمثل المعبود القديم للمقاطعة .ورغم ذلك ظل المصريون يرسمون أمام الشـارة شكل اناء كان لاشك الاناء الذى يقدم فيه القربان من طعـــام وشراب إلى المعبود الأصلى للمقاطعة (٦٠)

وهذا المثال يوضح مدى تمسك المصريين بالتقاليد القديمة وحرصهم على مظهريتها رغم اختفاء حقيقتها وجوهرها ،وقد لعب الحرص على هذه المظهرية دورا كبير فى الخلط بين العقائد المصرية فيما ظهر عليها من غرابة وتناقض نتيجة الإبقاء على القديم إلى جانب الجديد .

وعندما تقدم المصرى في الحضارة وارتقى بفكره وأراد أن يعبر عن الإله بالشكل الانسانى وهو أرقى من الشكل الحيوانى ، لم يستطع أن يتخلص من الشكل الحيوانى للالهة لارتباط هذه الأشكال بالتقاليد القديمة،ولتمسك أهالى كل منطقة أو مقاطعة بمعبودهم المحلى القديم . فحافظ المصرى على شكل الحيوان فى اكثر أجزاء الجسم تمييزا له وهو الرأس . ونشأت بذلك اشكال عديدة من الالهة باجساد انسانية ورؤس حيوانية(٦١) وبهذا استطاع المصريون التوفيق

بين التقاليد التي تتمسك بالاشكال الحيوانية للالهة ، ولا سيما انها اقرب إلى الزارع والرجل العادى البسيط لارتباطها بحياته وبيئته، وبين الافكار الأرقى التي اخذت تتجه إلى الشكل الانسانى فى تصوير الالهة . وبذلك حافظوا من ناحية أخرى على مظهرية القديم داخل اطار الاتجاهات الفكرية الارقى .

وقد دفع الاتجاه نحو التجمع أيضا إلى تجميع الهة المقاطعات أو المناطق المختلفة على شكل اسرات صغيرة . وكان ذلك منشأ ظاهرة الثالوث الذى يميز العبادات المصرية . وربما يعبر ذلك عن خضوع الالهة الصغيرة للالهة الكبيرة بطريقة سلمية تسودها روح التوافق التى تميز البيئه الطبيعية المصرية (والتى تتمثل في توافق أوقات الفيضان وحرارة الشمس وسقوط المطر وتوافق تيار النيل مع تيارات الرياح وغير ذلك كما ذكرنا فيما سبق راجع ص١١٦ ومابعدها) كما تميز حياة الناس في مصر (وتتمثل في قوة الروابط بين أفراد الاسرة المصرية كما تثبت ذلك تماثيل ورسوم الاسرة المصرية طوال العصر الفرعونى) . ولذلك نجد التكوين الغالب لثالوث الالهة المصرية يتألف من أب وأم وابن على هيئة أسرة صغيرة متوافقة مترابطة .

غير أنه رغم غلبة الشكل الحيوانى على أشكال الآلهة المصرية فى فجر التاريخ، فقد ظهرت بعض الآلهة بأشكال آدمية ولو أن بعضها يرجع لعصر متأخر نسبيا عن عصر ظهور الآلهة الحيوانية الشكل، ومثال ذلك الاله «مين» في اخميم وقفط، والاله «عند جتى» في شمال شرق الدلتا وقد حل محله الاله اوزير بالهيئة البشرية أيضا فى عصر متأخر نسبيا. والاله اتوم فى عين شمس (وهو الشكل الادمى لاله الشمس). (٦٢) غير أن الظاهرة الملفتة للنظر أن هذه الالهة الثلاثة ترتبط بالظواهر الكونية، فالاله اتوم ارتبط بعبادة الشمس، والاله اوزير ارتبط بعبادة النيل والاله «مين» ارتبط بعبادة الصواعق والعواصف ثم بالقمر. وربما يعزى تمثيل هذه الالهة بالشكل الادمى إلى أن الظواهر الكونية دفعت بفكر الانسان المصرى إلى مستوى أرقى من مستوى عبادة الالهة الحيوانية .

وكلما ارتقى المصريون فى مضمار الحضارة ، كلما حاول المثقفون وأصحاب الفكر منهم وكهانهم المستنيرون تبرير عبادة الآلهة الحيوانية بتبريرات تتلاءم مع الفكر الأرقى . وسوف نرى كيف توصلوا إلى ذلك بالمقارنة والتشبيه بين طبائع الحيوانات التي تمثلها هذه الآلهه ، وبين صفات الله كونى أكثر رقيا . وذلك حتى يلائموا بين ما تفرضه التقاليد من الابقاء على الآلهة الحيوانية القديمة ، أى الحفاظ على مظهرية العبادة القديمة من ناحية (وخاصة أنها تتلاءم مع ما ينشده العامة من الناس فى آلهتهم من طبيعة حسية ملموسة) وبين ما يتطلبه الرقي الفكرى الذى أخذ يسود بين المثقفين وأصحاب الفكر مع رقي الحضارة المصرية في العصور التاريخية من ناحية أخرى .

ومهما يكن من أمر العبادات الحيوانية في مصر وارتباطها بالقديم وتمسك عامة الناس بها ، فان المتتبع لبواطن الأمور يلاحظ أن الطبقة المثقفة وأصحاب الفكر في مصر كان لهم موقف معين من هذه الآلهة يتمثل فيما يلى :

أولا : انهم لم يقدسوا حيوانا لذاته وإنما رمزوا به لصفة من صفات اله أكبر أو اله خفى ، والدليل على ذلك انهم لم يقدسوا الحيوانات بأسمائها الحيوانية ، بل بأسماء ربانية . فلم يقدسوا الصقر باسمه الحيوانى « بيك » ولكن باسم ربانى هو « حور » ، ولم يقدسوا البقرة باسمها الحيوانى « أجت » وإنما باسم ربانى هو « حتحور » (هاتور) . وكذلك التمساح لم يقدسوه باسمه الحيوانى وهو « مسح » ولكن باسم ربانى وهو « سبك » وأيضا الكبش قدسوه باسم ربانى هو « خنوم » أو « آمون » وليس باسمه الحيوانى « با » (٦٣) .

وقد خطا المصريون فى طريق ذلك الرقى الفكرى خطوات أبعد عندما تساموا بهذه الأسماء الربانية للالهة الحيوانية وجعلوها رموزا لصفات أومظاهر للاله الأكبر كما سنذكر بعد .

ثانيا : ان اختيار المصريين لفرد من أفراد الحيوان لم يؤد إلى تقديس كل أفراد نوعه ، فلم يكن من بأس على منطقة تقدس الثور مثلا أن يستخدم الثيران في الحقل والذبح ، وإنما هو مجرد حيوان منهـا يتخيره الكهنة إذا توافرت فيه علامات تحددها لهم الدين ونواميسه . وقد ساد هذا الأسلوب فى معاملة الالهة الحيوانية بين المصريين طوال عصور ازدهار حضارتهم. ولم ينقلبُ إلى الأسلوب البدائى الذى كان يقدس كافة أنواع الحيوان المؤله ويحرم ذبحه إلا في عصورهم المتأخرة ، عندما فسدت عقائدهم وهبط مستوى تفكيرهم بتأثير ما نزل بهم من شدائد ومحن نتيجة الاحتلال الأجنبي وانتشار العنصر الأجنبي فى البلاد .

ثالثا : نلاحظ أنه ما من معبد من المعابد المصرية الكبيرة الباقية ممـا خلفته العصور الممتدة من الدولة القديمة حتى نهاية الدولة الحديثة على أقل تقدير أى خلال ما يقرب من ألفى عام قد تضمن مكانا معدا لحيوان. وذلك مما يعنى أن مزار الحيوان المختار إذا وجد لم يكن مقرا لعبادة فعلية على الإطلاق، ولم تنتشر المزارات الخاصة بالحيوانات فى المعابد مثل المزار المشهور للعجل ابيس في منف إلا فى العصور المتـأخرة وفي عصور ضعف واضمحلال الحضارة الفرعونية كما قلنا .

ثانيا : دور الآلهة الكونية فى الفكر الدينى المصرى

تمثل عبادة الآلهة الكونية مثل آلهة السماء والشمس والقمر والنيل والأرض الخصبة، مرحلة تطور هامة في الفكر الدينى المصرى، فقد نقلت العبادات المصرية من مرحلة « التعدد » وهي المرحلة البدائية التي سادت فيها عبادة الآلهة الحيوانية

المتعددة كآلهة رئيسية فى مختلف المناطق ، وسارت بها نحو التمهيد لمرحلة « الترجيح » ، ومعناها ترجيح أو سيادة عبادة عدد قليل من الآلهة العظمى واعتبارها أعظم الآلهة، ولكن دون أن يعني ذلك الغاء الآلهة الحيوانية أو المحلية التى تأخذ في الاتحاد مع هذه الآلهة في أول الأمر ثم الاندماج فيها . وإذا سار هذا التطور نحو الارتقاء فانه يؤدى إلى ثالث مراحل تطور الفكر الدينى وأرقاها، وهى مرحلة التوحيد أو الوحدانية فتسود عبادة اله واحد وتلغى جميع الأرباب الأخرى التى تعبد من دونه .

ويرجح الباحثون أن عبادة الآلهة الكونية ظهرت فى مصر في وقت مبكر، ولكنها كانت فى شكل ساذج دفعت اليه عاطفتا الخوف والحب التى كانت منشأ الديانات والعقائد . فكان تردد المصرى بين الخوف من المطر والرغبة في استجلابه دافعا لتقديس السماء ، وكان الخوف من الفيضان والرغبة في استجلاب نفعه دافعا لتقديس النيل . وهكذا كان الشأن مع الشمس والقمر وغيرها . وبذلك نشأت العقائد الكونية في مصر بنفس طريقة نشأة العبادات الحيوانية، ولكن العقائد الكونية سارت بالفكر الدينى المصرى فى طريق التطور والارتقاء بحكم هيمنتها على مناطق شاسعة من البلاد وشعور المصرى بأثرها في كافة أرجاء الوادى، ولأن فهمها وادراك كنهها يحتاج إلى تأمل وإعمال فكر. ولهذا يرجح الباحثون أن الرقي الفكرى الذى صاحب العبادات الكونية فى مصر لم يبدأ إلا بعد توحيد القطرين على يد مينا .

ولقد لعبت الظواهر الكونية الثلاثة البارزة فى مصر وهى الشمس والسماء والنيل ،دوراً رئيسيا في العبادات الكونية المصرية ،وكان لها فضل كبير في احتواء الالهة الحيوانية وادماجها فى كيانها. فمثلا أدمجت عبادة البقرة فى عبادة السماء ربما على أساس ما لاحظه المصريون من تشابه بين الاثنين، فالسماء تسقط

مطرا هو كالغيث للأرض ،والبقرة تدر لبنا هو كالغيث للبشر . والسماء تحيط بأركان العالم الأربعة فيبدو كأن لها قوائم أربعة ترتكز عليها كقوائم البقرة الأربعة (ارجلها) وهكذا .

وقدعبر المصريون عن ذلك التشابه بترصيع جسم البقرة بأشكال النجوم، كما عبروا عن الجمع بين السماء والبقرة بتمثيل إلهة السماء برأس بقرة وجسم امرأة تتناثر فيها أشكال النجوم .

وبالنسبة للنيل فيبدو أن المصريين أدمجوا عبادته في عبادة الثور (أو العجل) لما بينهما من تشابه ،فالنيل يخصب الأرض والثور يخصب الأبقار،ولهذا جمعوا بين اسم اله النيل (أوزير) وبين اسم الثور أو العجل (حابى) فى كلمة واحدة هى (أوزير حابى).وقد حور الاغريق هذه الكلمة إلى « سيرابيس » وأطلقوا على العجل وحده « ابيس » (وهناك تفسير آخر لكلمة أوزيرحابى هو اسم العجل الميت على أساس أن أوزير هو اله الموتى ، ولكن لا يمنع ذلك من ملاحظة الجمع بين العجل وبين أوزير بصفته اله النيل) .

ورغم ما للنيل من تأثير كبير فى الحياة في البلاد ورغم امتداده من أقصى الجنوب إلى الشمال،فانه لم يلعب فى العقائد المصرية ، الدور الكبير الذى لعبته الشمس . ويبدو أن السبب فى ذلك يرجع إلى طبيعة النيل كظاهرة أرضية محسوسة، فضلا عن ارتباط النيل بعبادة أوزير واتخاذ أوزير إلها للعالم السفلى أو عالم الآخرة، الذى تصوره المصريون وقد امتد فيه نهر تحت الأرض يشبه امتداد النيل فوق الأرض . كل هذه العوامل يبدو أنها قد حدت من تطور عبادة النيل كاله عالمى تتجلى صفاته في الكائنات الأرضية بينما سار اله الشمس قدما فى هذا الاتجاه .

وكانت مدينة عين شمس (ويسميها المصريون « اون » بمعنى البرج) أو مدينة هليوبوليس كما عرفها اليونان (Helio,.olis ومعناها مدينة الشمس) مقرا لعبادة اله الشمس منذ أقدم العصور . وقد اشتغل كهانها برصد الشمس والنجوم ولذلك حمل رئيسهم لقب كبير الراصدين (أو كبير الناظرين)، ويرجع إليهم الفضل فى اختراع التقويم الشمسى بتقسيم السنة إلى ٣٦٥ يوما . وكان ذلك من أهم الكشوف الحضارية فى تاريخ الانسانية ،وقد انفردت مصر باستخدام التقويم الشمسى لأن الشعوب الأخرى فى الشرق الأدنى القديم كانت تتبع التقويم القمرى الذى تضطرب فيه مواعيد الفصول، وقد ورث العالم هذه المآثرة الحضارية عن مصر كما هو معروف :

وإلى كهنة هليوبوليس يرجع الفضل فى الارتقاء بالفكر الدينى المصرى والتطور به نحو الترجيح ثم التوحيد . وقد بدأوا يفلسفون الدين فوضعوا أول نظرية فى تفسير خلق الكون ، وسار على منوالهم كهنة الالهة الرئيسية الأخرى فى البلاد ، وهم كهنة الاله بتاح وكهنة الاله تحوت (أو آمون فيما بعد) . ولهذا نجد ثلاثة مذاهب أو نظريات رئيسية فى مصر عن خلق الكون (*) هى :

(*) يطلق بعض الباحثين على نظريات خلق الكون هذه كلمة « مذاهب » (سليم حسن فى تاريخ الحضارة المصرية ص ٢١٠) بينما يسميها اخرون « أساطير » (عبد المنعم أبو بكر فى الموسوعة المصرية ، ص ٩١ — ٩٢) . غير أنهــا فى الواقع تعتبر نوعا من « التأملات » أو « النظرات » ، ولذلك فان تسميتها « نظريات » (نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم ج ٤ ص ١٥٧) أكثر انطباقا على حقيقتها من المسميات الأخرى .

أ ـ نظرية عين شمس : (أو نظرية التاسوع)

تغلب على هذه النظرية الصفة الإنسانية المأنوسة فقد تصور كهنة عين شمس أن العالم أصله محيط مائي سموه «نون» ، وقد ظهر فيه اله الشمس رع (او آتوم وهو اله الشمس الغاربة وكان يمثل على هيئة رجل مسن يتوكأ على عصا) فوق تل من صنع هذا الاله . ويبدو أن كهنة الشمس حاولوا تقريب خلق الماء والهواء إلى أذهان عامة الناس، فقالوا ان اله الشمس «رع» عطس فأوجد اله الهواء (شو) وإلهة الندى أو الرطوبة (تفنوت) ، وهذان الالهان أنجبا بدورهما اله الأرض (جب) وإلهة السماء (نوت) . وقد رزق هذان الالهان أربعة آلهة هم أوزير وإيزيس وست ونفتيس . وهؤلاء يمثلون الرعيل الأول الذى جمع بين الالوهية والبشرية وبدا بهم عمران الكون . ويطلق على هؤلاء الآلهة التسعة اسم « تاسوع عين شمس » . وقد فسرت النظرية ظهور الأرض والسماء بأن اله الهواء (شو) فصل بينهما (شكل ١٩) بعد أن تولد عن زوجها في فترة اتصالهما الأبناء الأربعة (المذكورين) . ويلاحظ أن المصريين سبقوا العالم بفكرة الفصل بين الأرض والسماء ، فقد رددتها فيما بعد أساطير الخلق العراقية القديمة (*) . فتقول الأساطير السومرية بأن الاله « انليل » رب العاصفة فصل بين السماء (آنو) والأرض (كى) . وفى الأساطير البابلية شطر الاله « مردوك » جسم « تيامات » إلى شطرين وكون منها السماء

(*) أطلقنا عليها كلمة «أساطير» ولم نطلق عليها كلمة « نظريات» التى استخدمناها لما يناظرها فى مصر لأن الأساطير العراقية لم تصل الى مستوى « التأملات » الذى وصلت اليه نظريات الخلق المصرية ، ويظهر ذلك بوضوح في نظرية منف كما سنذكر بعد .

والأرض (*) .

وقد ورد ما يشبه هـــذه الفكرة في الديانات السماوية ، فجاء في التوراة « فعمل الله الجلد وفصل به المياه التى تحت الجلد ، وكان كذلك ودعا الله الجلد سماء » (سفر التكوين ١ : ٦ – ٨) .

وفى القرآن الكريم « أوَلَمْ يرَ الذين كفروا أن السماوات والأرض كانا رَتَقا ففتَقناهُما » (سورة الأنبيـــاء آية ٣٠) . وبطبيعة الحال فان الكتب السماوية لم تأخذ هذه الفكرة عن تلك الأساطير القديمة ولكنها استخدمت الاسلوب المنطقى المتسلسل فى الخلق الذى يلائم عقول الناس حتى يسهل تفهم ما تغرسه فيهم الديانات السماوية من تعاليم وقيم ومبادىء .

ومما يرجح أن نظرية هليوبوليس بشكلها الراهن قد وضعت بعد توحيد

(*) جاء في اسطورة الخلق العراقيـــة أن خلق الكون نتج عن زواج « ابسو » رب الماء العذب من « تيامات » ربة الماء المالح (ولعل ذلك يشير لاختلاط مياه الفرات العذبة بمياه الخليج العربى المالحة وهى الظاهرة الطبيعية البارزة فى بيئة جنوب العراق حيث نشأت هذه الاسطورة) ،وان هذا الزواج أثمر عددا من الأبناء بينهم الاله « انكى » رب الحـكمة ، وأن « ابسو » غضب من أبنائه فدبر قتلهم . ولـكن « انكى » قتـــل أباه ابسو ، فغضبت الأم تيامات لقتل زوجها وتآمرت مـــع اله شرير يدعى « كنجو » ودبرت معه قتل أبنائها وأحفادها . ولكن زعيمهم « مردوك » رب العاصفة أسرع بقتل تيامات جدته وشطرها شطرين جعل الشطر العلوي السماء والشطر السفلى الأرض ، ثم خلق بقيه الظواهر الطبيعية . أما الانسان فقد خلقه من دماء كنجو الشرير بعد قتله (٦٤) . وهكذا تعبر اسطورة الخلق العراقية عن الصراع والتنافر بين الهة الطبيعة وهو يعكس التنافر والتضاد بين مظاهر الطبيعة في العراق كما تبدو لنا (راجع ص ١١٩) .

مينا للبلاد ، وجود الاله أوزير بين التاسوع وربما كانت النظرية نفسها قديمة وان الاله أوزير أقحم فيها بعد ذلك، إذ المعروف أن الاله أوزير لم يتغلغل فى العقيدة الشمسية إلا فى عصر متأخر نسبيا .

و نظرية عين شمس كما يبدو تحاول تفسير الظواهر الطبيعة البارزة فى البيئة المصرية ووضعها فى قالب دينى، فالقول بأن العالم كان محيطا مائيا، إنما يرمز لانتشار مياه الفيضان فوق الأرض وغمر الحقول، وظهور التل يشير إلى ظهور قمم التلال الصغيرة عند انحسار المياه فى بدء انخفاض الفيضان. ثم تتسلسل النظرية تسلسلا منطقيا مع تتابع خلق الكون وربما ترمز الآلهة الأربعة الأخيرة إلى النيل (أوزير) والأرض الخصبة (ايزيس) والصحراء أو الجفاف (ست) والأرض الهامشية (نفتيس) أى الأرض الواقعة بين الصحراء وبين الأرض الخصبة . ويبدو أن هذه الأفكار المقارنة ظلت تتردد بين كهنة عين شمس مدة طويلة بدليل أن المؤرخ بلوتارك دونها عنهم فى القرن الأول الميلادى (٦٩) .

ومن الواضح أن نظرية هليوبوليس ولو أنهـــا ارتقت بالفكر المصرى ومثلت جميع آلهة التاسوع بأشكال انسانية، كما وردت بها أفكار راقية ظهرت فى الآيات السماوية مثل فكرة الفصل بين الارض والسماء ، إلا أنها لم تتخلص من الطابع الحسى الملموس ولم ترق إلى الأفكار المجردة . وهذا دليل على قدمها لأن كهنة الشمس قد بلغوا مستوى أرقى من ذلك كثيراً فى الفكر الدينى كما سنرى بعد..

ب ــ نظـــرية الأشمونين (أو نظرية الثامون) :

أصحاب هذه النظرية هم كهنة مدينة الاشمونين (بالقرب من المنيا) وقد استهدفوا منها غرضا سياسيا هو جعل السيادة لآلهتهم على اله الشمس الذي

اشتد نفوذ كهنته . ويبدو أن كهنة آمون اله طيبة عاصمة الامبراطورية في عصر الدولة الحديثة روجوا لهذه النظرية لأنها تضم إلههم آمون الذى يرجع في أصله إلى الأشمونين ، حتى يؤكدوا سلطان الههم على رع اله هليوبوليس وبالتالي يؤكدوا سلطانهم على كهنته .

والنظرية تعبر أيضا عن مظاهر الطبيعة المصرية شأن نظرية هليوبوليس، وتتفق معها فى أن العالم كان محيطا مائيا اسمه (نون) أيضا، وكان أول من برز من هذا المحيط تل كان بمثابة بدء العالم . وفوق هـــذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة، إذ سكنت فيه الضفادع والثعابين ويلاحظ أنها من الكائنات التى تتفق مع ما يغمر مثل هذا المكان من ظلام ورطوبة . وقد سميت هذه الكائنات بأسماء استمدت من طبيعة هذا المكان وهى الظلام المطبق(٦٦) (كِكْ) والفضاء اللانهائى (حح) الذى غمره الظلام وغشاه فما تكاد عين الحياة النائمة تنفتح على شيء فيه . فاذا رَوَّح الاله ترفرف فوق هذه العناصر ممثلة في الهواء (آمون)، فلا تكاد تلمس هذه العناصر حتى تأخذ الحياة تتثاءب لتستيقظ ولعل هـــذه الفكرة شبيهة بما ورد في التوراة بشأن خلق العالم. « وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه وقال الله ليكن نور فكان نور » (سفر التكوين ١ : ٢ – ٣) .

وكانت لهذه العناصر الأربعة ، أربعة إناث يتكون من مجموعها ثمانية عناصر (وكلمة الاشمونيين العربية مشتقة من الكلمة القبطية شمون وهى بدورها مشتقة من الكلمة المصرية القديمة « خمون » أو « خمنو » بمعنى ثمانية) . وكان هنالك شيء آخر فوق هذا التل الطميى يتناسب مع طبيعة هذا العالم الطينى المجدب . هذا الشيء هو بيضة طائر خرج منهـا الطائر أبو منجل (رمز الاله تحوت اله

الاشمونين أو طائر آخر على شكل أوزة كان رمزا للاله آمون تبعا لاختلاف رواية هذه النظرية). وبخروج هذا الطائر استحال الظلام الدامس إلى نهار واضح فكانت الشمس التى انبعث منها الضوء الأول، وكان صوت الطائر هو الصوت الأول الذى دوى فى هذا الفضاء العريض فدبت الحياة على الأرض.

واضح من هذه النظرية أنهـا جعلت اله الشمس (رع) تاليا فى الخلق لآمون (لهواء) أومن خلقه لكى تتمشى النظرية مع غرض كهنة آمون فى اظهار تفوق آمون على رع أو بعبارة أدق تفوق كهنة طيبة على كهنة هليوبوليس كما قلنا.

وقد اكتسب ثامون الاشمونين أهمية كبيرة فى عصر الامبراطورية بسبب ارتفاع شأن الاله آمون واتخاذه إلها رسميا للامبراطورية، لدرجة أنه فى العصور التالية ساد الاعتقاد بأن طيبة هى موطن الثامون وليست الاشمونين (٦٧).

ومن هذا يتضح كيف أن نظريات الخلق كانت إلى جانب تعبيرها عن مظاهر الطبيعة المصرية كانت تعبر عن المطامع والأهواء السياسية.

نظرية منف :

تصور هذه النظرية الاله بتاح إله مدينة منف على أنه الخالق الأول الذى أوجد كل شىء، والواقع أن الفكر الدينى المصرى بلغ القمة فى هذه النظرية إذ تحرر من المحسوسات التى تغلب على نظريتى هليوبوليس والاشمونين، وانطلق نحو الفكر المجرد. وربما استهدف كهنة منف من هذه النظرية هدفا سياسيا أيضا هو اظهار تفوق بتاح إله منف على آلهة مصر الرئيسية الأخرى وخاصة إله الشمس. غير أن النظرية تعبر إلى جانب ذلك عن ظواهر طبيعية وأحداث تاريخية. فقد جعل كهنة بتاح الههم على رأس تاسوع هليوبوليس ثم أضفوا

على عملية الخلق طابعا معنويا مجردا أرقى من الطابع المادى المحسوس الذى ميز نظرية هليوبوليس، بأن قالوا أن الاله بتاح أوجد نفسه بنفسه ثم خلق التل الأرضي الذى ظهر من المحيط المائى (نون) وأن الاله أتوم (راس تاسوع هليوبوليس والصورة البشرية لآله الشمس رع) ، يمثل قلب ولسان بتاح، ويرمزلها (للقلب واللسان) الاله حور (الصورة الحيوانية لاله الشمس رع ورمز المُلك والسلطان) والاله تحوت (٦٨) (اله الاشمونين ورمز العلم والمعرفة) .

وكان المصريون عندما يذكرون كلمة « القلب » يقصدون بها « العقل » (٦٩) فطبقا لهذه النظرية كان العقل واللسان أى الفكر والكلمة ، كانا سبيل الاله بتاح إلى خلق الوجود. فالفكرة تدبرها عقل بتاح فأصدرها لسانه على هيئة كلمة فكان الخلق . وقد جعلت هذه النظرية من الاله الرئيسي في مصر وهو الاله آتوم آله عين شمس من خلق الاله بتاح . وبذلك استهدف كهنة منف من هذه النظرية أيضا هدفا سياسيا هو اظهار تفوق إلههم على إله منافسيهم كهنة عين شمس . وأكدوا هذا التفوق على الآلهة الأخرى عندما جعلوا من الاله حور والاله تحوت رموزا للقلب واللسان .

ولاشك أن الظاهرة البارزة في هذه النظرية أنها لم تسلك سبيلا ماديا للخلق مثل نظرية هليوبوليس التى نقلت عنها ، بل اتجهت اتجاها معنويا مجردا في ارجاع الخلق للفكر والكلمة . وقد أصبح بتاح بهذه الصفة إلها للفنانين والصناع ،فكان كبير كهنة بتاح يحمل لقب « كبير الفنانين »، فهناك تشابه بين اسلوب بتاح فى خلق العالم وبين اسلوب الفنان في اخراج العمل الفنى ، ذلك أن العمل الفنى ليس إلا نتاجا فكريا وخلقا تشكيليا . ولعل ذلك من أسباب تلك النهضة الفنية الكبيرة التي شهدتها منف في عصر الدولة القديمة إذ

كان فنانوها يعتبرون أن كل عمل فنى ينتجونه إنمـا هو من وحى بتاح إله الخلق الفنى .

ولقد ترجمت هذه النظرية أيضا عن أحداث تاريخية هي انشاء منف عاصمة مصر الموحدة ، وما تبع ذلك من نشأة حضارة عصر الأسرات ، بمـا اشتملت عليه من نظم حكومية وعقائد ومنشآت وأعمال فنية راقية . فان ماقام به الفرعون « منـا (مينا) » من انشاء منف بتحويل أحد فروع مجرى النيـل وتجفيف الأرض لإقامة العاصمة منف ، قد عبرت عنه النظرية بخلق بتاح للتـل الأرضى من المياه (نون)، كما أن ما قام به الفرعون من تخطيط وتنفيذ لمقومات الدولة المصرية المنظمة في العاصمة منف، كان نتيجة تفكير وتدبر (الفكر) وأوامر أصدرها للتنفيذ (النطق أو اللسان أو الكلمة) .

هكذا ظهرت فى نظرية منف، الأفكار المعنوية المجردة في عصر مبـكر من تاريخ البشر ، مما أثار دهشة الباحثين إذ اعتبروها نقلة فجائية بدون مراحل انتقال تدريجية من عالم آلهة الطبيعة إلى عصر الفكر الناضج . ولا شك أن أصحاب هذه النظرية قد تأثروا بمـا كان يسود حولهم في العاصمة منف من حكومة منظمة وحضارة راقية، فنسبوا هذا كله إلي عقل مبدع خـلاق ، وترجموا كل ذلك إلى تلك النظرية التى سبقت عصرها بكثير (٧٠) .

وقد جعل أهل منف الههم فوق الأرباب كلهـا شأن الفرعون فوق الناس، فوصفوه بأنه « خلق الأرباب وأقامهم على مقدساتهم وشيـــد لهم المزارات ، وشكل لهم التماثيل (التي يحلون فيهـــا) من كل أنواع الخشب (كما تقول النصوص المصرية) ومن كل حجر كـريم ومن الطمي ومن كل ما ينمو على سطح الأرض » (٧١) .

وعلى الرغم مما يبدو فى نسبة خلق الآلهة الأخرى إلى بتاح من تقدم فى العقيدة المادية ، إذ يظهر فيها الانتقال من مرحلة التعدد إلى مرحلة الترجيح (وهى المرحلة الثانية فى تاريخ العقائد البدائية التي يسود فيها اله واحد على بقية الأرباب وتأخذ هذه الأرباب فى الاندماج فيه تدريجيا)، إلا أن ذلك التقدم يعتبر خطوة إلى الوراء بالنسبة للمستوى المعنوى المجرد الذى وصلت إليه عقيدة بتاح بنظرية الخلق بالكلمة . وهكذا اجتمع فى عقيدة بتاح جانبان متناقضان، جانب معنوى راقى ، وجانب مادى بدائى . وهذه الظاهرة المزدوجة تؤكد وجود عقيدتين أو على الأقل اتجاهين عقائديين في مصر الفرعونية ، اتجاه راق يسير تدريجيا نحو المعنوية والتجريد ويظهر أنه اتجاه أصحاب الفكر والمستنيرين وأفراد الطبقة المثقفة . واتجاه أدنى يتمسك بالتقاليد والمعبودات القديمة ويميل إلى العقيدة المادية الملموسة وما يتصل بها من رموز ومظاهر حيوانية ، وربما يمثله كهنة المعبودات الحيوانية القديمة وأفراد الطبقات الدنيا . ويبدو أن هذا الاتجاه كان ذا قوة ضاغطة كبيرة ، وكان يمثل حركات المد والجزر فى وجه الأفكار المعنوية الراقية . ولو قدر لعبادة بتاح أن تسير نحو الأمام فى الاتجاه المعنوى المجرد ولم تتأثر أو تختلط بالعبادات المادية والحيوانية ، لربما قدر لهذه العقيدة أن تصل إلى مرحلة التوحيد في عصر مبكر. ولكن الجانب الآخر من عقيدة بتاح وهو الوجه المادى التجسيدى أخّر هذا التقدم كثيرا. ومما زاد فى هذا التأخير أن بتاح أدخل فى ثالوث يتكون منه وهو فى شكل انسان ،ومن زوجة هي الالهة «سخمت» التى تمثل على شكل لبوءة ،ومن إبن هو الاله نفرتوم الذى يمثل على شكل زهرة . وربما رمز كهنة بتاح بهذا الثالوث إلى أنواع الكائنات الثلاثة وهى الانسان (في شكل بتاح) والحيوان (فى شكل الزوجة) والنبات (فى شكل الابن)، وبهذا هبطوا في سلم الرقى

الفكرى إلى أسفل بعد أن كانوا قد صعدوا عليه عدة درجات بنظريتهم عن الخلق بالكلمة !!

ولعل المقارنة مع ما ظهر لدى الشعوب الأخرى من أفكار شبيهة بأفكار منف وهى الخلق بالكلمة ، لعل هذه المقارنة تؤكد ذلك السبق الفكرى العجيب الذى بلغه المفكرون المصريون فى عصر مبكر من تاريخهم، بل من تاريخ العالم كله ، إذ لم تتردد هذه الفكرة عند فلاسفة اليونان إلا بعد ذلك بما لا يقل عن ألفى سنة (فى التعبير Logos)[٧٢] . وقد ظهر ما يشبهها فى الكتب المقدسة . ففى العهد الجديد نقرأ « فى البدء كانت الكلمة وكانت الكلمة مع الله والكلمة هى الله » (انجيل يوحنا ١ : ١). وفى القرآن الكريم « الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمرا فانما يقول له كن فيكون » (سورة آل عمران آية ٤٧) . وترددت فى التوراة أيضا فى الاصحاح الأول من سفر التكوين إذ تطالعنا عبارة الخلق بالكلمة (القول) فى أول كل مقطع من مقاطع العبارات : « وقال الله ليكن نور فكان نور ...»، « وقال الله ليكن جلد وقال الله لتجتمع المياه ... » (تكوين ١ : ٣ – ٢٤) .

ثالثا : دور الالهة الكونية فى ظهور فكرة الاله الواحد :

من العرض السابق لنظريات الخلق فى مصر الفرعونية نلاحظ أن نظريتى عين شمس ومنف تتفوقان على نظرية الاشمونين فى وضوح فكرة الخالق الواحد . وقد دعت نظريةعين شمس هذا الخالق « اتوم » ومعناه التام المتناهى. ودعته نظرية منف « بتاح» بمعنى « الفاتح » (يلاحظ أن الكلمة مشتركة مع اللغة العربية) أو « المستهل » أو « الخلاق ». وسارت المدرستان(عين شمس ومنف) قدما فى مرحلةالترجيح، وتلاقت فكرتاهما فى المناداة باله أكبر للدولة

التى استقرت أمورها فيعصر بداية الأسرات (تمشيا مع فكرة التجمع والتوحيد والمركزية التى تدفع اليها دائما عوامـــل البيئة الطبيعية المصرية)،وترتب على التقائهما أن تحدثت نصوص الأهـرام في الدولة القديمـة عن إله وصفته بأنه «مطلق» « رب الأبد» «رب الجميع» وبأنه « اله عظيم لايدرك اسمه...»(٧١).

غير أن هذه الدعوة السامية لم تتقدم أكثر من ذلك لأنها لم تصرف القوم عن بقية أربابهم وكل ما فعلته أنها دفعتهم إلى تبرير الجمع بين هذه الأرباب وبين القول بوجود الخـالق الواحـد والسيد الفرد ،فوصف كهنة الشمس الههم فى نصوص الأهرام بأنه « يشرف علىالأرباب وما من رب يشرف عليه»(٧٢). وفي هذه العبارة تظهر بوضوح ملامح مرحلة الترجيح ، فبدأ الفكر المصرى يدرك وجود اله سام يهيمن على العالم (وهو مصر فقط فى تلك المرحلة). ويبدو أن أصحاب الفكر ــ ربما من مدرسة عين شمس بوجه خاص ــ حاولوا إيجـاد حل لذلك التناقض الواضح بين هذا المستوى الراقي من الفكر ، وبين عبادة الالهة الحيوانية التى أصبحت من المقدسات لارتباطهـا بالقدم وبالتقاليد من ناحية ، ولتمسك عامة الناس بها،وخصوصا الزراع وكهنة الآلهة القديمة بها كالهتهم الاقليمية الخاصة (آلهة المقاطعات فى فجر التاريخ المصرى) ، من ناحيـــة أخرى . وهداهم تفكيرهم إلى نوع من الملاءمة بين صفات الحيوانات التى تمثلها هذه الآلهة، وبين صفات الاله الأكبر وهـو في عقيدة هؤلاء المفكرين اله الشمس . فأخذ هؤلاء يفلسفون الأمور للتوفيق بين عقيدتهم الراقية وبين هذه العقائد البدائية فالصقر بارتفاعه الشاهق فى أجوار الفضاء إنمـا يمثل صفة من صفـات الخالق وهوالسمو والعلو والارتفاع ،ويؤكداســـم الصقر في الهيروغليفية (الذى يكتب بشكل وجه إنسان وينطق حر أو حور) يؤكد هذا المعنى لأن الوجه

هو أعلى مكان في الجسم . وكلمة « حر » أو « حور » معنـــاها العالي أو السامي. وجسد هؤلاء المفكرون فكرة الربط بين اله الشمس و بين الصقر، في شكل قرص الشمس المجنح ،وأصبح اسمــه « رع ـ حور » أو « رع ـ حور أختى » أى « رع ـ حور رب الأفقــين » (وكلمة أختى معناها الأفقين). وأصبح قرص الشمس المجنح بما يرمز اليه من سمــو الاله و اشرافه على العالم ، أصبح يرمز إلي صفة الحماية وهى من صفات الاله الأكبر التى يسبغهاعلى عباده، ولذلك نجــد شكل قرص الشمس المجنح ينقش على الأفاريز العليــا لأبواب المعــابد .

وأبو منجل ذلك الطائر الرزين الهادىء الذى يبحث في الأرض ويطيل البحث فيها، أنه بوقفته الهادئة الباحثة العاقلة إنما يفكر، والتفكير يهدى إلى العلم والمعرفة. والعلم والمعرفة والحكمة من صفات الاله الخالق ، اذن فليكن هذا الطائر رمزا لصفات العلم والمعرفة والحكمة في الاله الأكبر ، وليكن هو كاتب اله الشمس وبالتالي وزيره ونائبه . وبهذه الصفة ربطوا بين هذا الطائر و بين القمر باعتبار أن القمر هو نائب الشمس وبديلها . وهــكذا امتد الربط إلي تشبيه الطائر أبى منجل بالقمر واتخاذه الها للعــلم والمعرفة ،وأطلقوا عليه اسم « تحوت ». (وهو أصل الاسم « توت » الذى يطلق على أول الشهور القبطية) .

بهذه الطريقة فلسف أصحاب الفكر العبادات الحيوانية إذ اعتبروا الصفة الأساسية في الحيوان المؤله، إنما هى مظهر أو رمز لصفة واحدة من الصفات المتعددة فى الاله الأكبر ، وبهذه الطريقة أدمجت هذه الآلهة فى اله الشمس . وتمثل هــذا الاندماج في اشراك اسم اله الشمس (رع) فى أسمائهم . وقد أشرنا إلى مثال لذلك هو ادماج اســم حور (الصقر) فى آله الشمس باسم

رع ـ حور . ومن الأمثلة الأخرى اسم الطائر أبو منجل الذى كان يدعى « تحوت » فأصبح اسمه « تحوت ـ رع » . والتمساح الذى كان يعبد باسم « سبك » صار اسمه « سبك ـ رع » والكبش الذى كان يعبد باسم «خنوم» صار اسمه « خنوم ـ رع». وبذلك أصبحت هذه الآلهة الحيوانية صورا من الاله الأكبر رع وهذا معناه أن المفكرين من المصريين اعتبروا الإلوهية التى تجمع هـذه الآلهة كلها إنما هى من جوهر واحد مركزه رع ولـكن ذلك الاتحاد في الجوهر لم يفقد كل إله كيانه الذاتى وعلى الأخص فى نظر اتباع هذه الآلهـة، إذ ظلت الآلهة تبعد فى محاريبها الاقليمية بصفتها المحلية وذلك لا شك بدافع قوة التقاليد من ناحية، ثم بدافع التعصب السياسى من ناحية أخرى، حتي لا يفقد كهنة كل اله ما يتمتع به الهيم من النفوذ واقبال الناس عليه ومايدره ذلك عليهم من ألوان الرزق ومظاهر السلطان .

وفيما بين حركة المد للفكر المعنوي المجرد وبين حركة الجزر من ناحية العبادات المادية البدائية، بدأنا نتلمس ظهور بصيص لفكرة الوحدانية . وكان هذا البصيص ضئيلا خافتا فى أول الأمر ، وقد رأينا بوادر لذلك فى تسمية اله الشمس « برب الجميع». وهناك بوادر أخرى هى ظهورفكرة وحدة الخلق فنسب كهنة الشمس لآلههم في عصر الدولة الوسطى خلق البشر (يقصدون مصر فقط بطبيعة الحال) فقد جاء في أحد أناشيدهم الموجهة إلي الإله آتوم (وهو الصورة الانسانية لاله الشمس كما قلنا) :

«لقد خلقتُ البشر جميعا ونوعت هيئاتهم ووهبت الحياة لهم .

وسار التطور فى طريقه فنسب للاله الأكبر صفات الاله الحقة كالعدالة والرحمة واسداء المنن للبشر ففى أحد الأناشيد الواردة فى نصوص التوابيت من عصر الدولة الوسطى يقول الاله عن نفسه : ـ

« لقد خلقت أربعـة أشياء عظيمة ، خلقت الرياح الأربع التي يستطيع أن يستنشقها كل انسان كزميله الذى يعيش فى زمانه، هذاهو العمل الأول. وخلقت الفيضان العظيم وللفقير فيه حق مماثل لحق الرجل الغنى ، وهـذا هو العمل الثانى . وخلقت كل رجل مثـل زميله ولم آمرهم بعمل السوء ولكن قلوبهم هى التى أفسدت ما قلت،وهذا هو العمل الثالث . وجعلت قلوبهم تفكر دائمـا في الغرب (الآخـرة) حتى يقدموا القرابين للالهة وهـذا هو العمل الرابـع » (٧٣) .

نستطيع اذن من مقارنة هذه الاتجاهات أن نتلمس اتجاها نحو معرفةالاله الواحد،ففي الانشودة الموجهـة للاله آتوم يظهر بوضوح الاله كخالق للبشر جميعا (المقصود فى هـذه المرحلة المصريين فقط) وهى من الأركان الهامـة فى العقيدة الوحدانية،ونستطيع أن نتبين فى الانشودة الثانية الصفـات المميزة للخالق الواحد وهى خلق البشر متساويين فى فرص الحيـاة (المـاء والهواء) ودون تمييز بينهم وغرس حب الخير في نفوسهم ثم الايحاء لهم بالتقوي وتركهم بعد ذلك كل لطبيعته الخيرة أو الشريرة ليحاسب عما جنته يداه .

وقد ظلت هذه الأفـكار السامية ضعيفة فاترة تظهر حينـا وتختفى أحيانا بتأثير روح المحافظة الشديدة على التقاليد القديمة حتى جاءت الدفعـة القوية فى عصر الدولة الحديثة أى فى عصر الامبراطورية .

رابعا : إتجاه الفكر الدينى المصرى نحو التوحيد فى عصر الامبراطورية :

رأينا كيف سار التطور فى العقائد فى وادى النيل نحو ادماج الآلهة المحلية فى إله الشمس وكيف عبر المصريون عن ذلك بالجمع بين اسم الاله المحلى واسم إله الشمس فالاله خنوم مثلا سمى خنوم رع والاله سبك سمى سبك رع وغير

ذلك سمات مرحلة الترجيح في تاريخ العقائد ، وكيف بدأت تظهر أفكار جديدة متقدمة تنسب لاله الشمس صفات متعددة للخالق ، أكثر معنوية وتجريدا من الصفات المادية التى كانت تسود آلهة الطبيعة الأخرى فى مصر . وقد تم هذا التطور كله داخل مصر وفي نطاق حدودها . غير أنه بحلول عصر الدولة الحديثة بدأ توسع مصر الامبراطورى شمالا وجنوبا إلى أن امتد سلطان المصريين على الأقطار الآسيوية المجاورة واتسع فوق المناطق السودانية المتاخمة لمصر وتكونت أول امبراطورية ثابتة الأركان في التاريخ . ولم يعد أمام السيادة المصرية أى منازع ابتداء من الجزر الاغريقية وسواحل آسيا الصغرى ومرتفعات أعالى الفرات شمالا حتى الشلال الرابع جنوبا .

وقد انعكس امتداد حدود الامبراطورية وشمولها دولا وشعوبا أخرى ، انعكس ذلك على أفكار المصريين فنسمع مثلا أن الفرعون تحتمس الأول يفاخر بأن أملاكه قد امتدت إلى نهاية ما يحيط به الشمس ، ونلاحظ في هذه العبارة الارتباط بين الامتداد الشاسع للامبراطورية وبين الشمس (٧٤) . والواقع أن اله الشمس سيكون له الدور الهام في تطور فكرة الوحدانية نظرا لما تتميز به الشمس ، عن سائر الظواهر الكونية التى تمثلها الآلهة الكبرى الأخرى فى مصر ، من الامتداد العريض والارتفاع والاشراف على العالم ، مما يؤهلها لأن تلعب الدور الأول فى تطور فكرة التوحيد فى مصر ، فنسمع ، تحتمس الثالث الذى كان له نشاط كبير فى تدعيم الامبراطورية المترامية الأطراف نسمعه يصف اله الشمس بقوله :

« انه يعرف السماء ويعرف الأرض ،

ويرى جميع العالم فى كل ساعة »

فهذا الوصف يشعر بأن المصريين أصبحوا في ذلك العصر ينسبون لاله الشمس بعض الصفات العالمية الخاصة بالالهالخالق، منها أنه يرى جميع الناس فى كل مكان ويراقب شئونهم الدنيوية .

وهكذا بدأنا نتلمس ظهور تلك الفكرة الجديدة التى ترتبت على اتساع الامبراطورية المصرية وهى فكرة « العالمية » فقد أخذ الفكر الدينى المصرى يتجاوب مع هذا الاتساع، فانتقل من النظرة الاقليمية الضيقة داخل مصر إلي النظرة العالمية التى تنظر للاله على أنه رب للعالم المعروف كله وليس لمصر وحدها .

ولم يكن امتداد أملاك مصر وظهور فكرة العالمية هو وحده العنصر الجديد فى عصر الامبراطورية . بل لا شك أن الاختلاط الواسع بين المصريين وبين شعوب جنوب غربى آسيا، أدى إلى انتقال أنماط جديدة من الحياة إلى مصر فأخذ التغيير يدب فى نواحي الحياة المصرية وأدى إلى قبول المصريين لمبدأ التغيير . وكان هذا القبول فى حد ذاته عنصرا ممهدا لانتشار أية أفكار جديدة ولكن ذلك لا يعنى أن فكرة التوحيد انتقلت لمصر من بلاد غربى آسيا،لأن هذهالفكرة لم تظهر في هذه البلاد كما ظهرت بوضوح فىمصر(*).

(*) لاحظ بعض الباحثين أن هناك شبها بين اله الشمس الآرى الذى كان يعبد فى بعض مناطق غربى آسيا ، وخاصة فى ميتانى القديمة شمال العراق ، وبين « اتون » اله اخناتون ويتمثل ذلك فى شكل الأشعة التى تنتهى بأيدى ، ويستشهدون على ذلك بأن أشعة الشمس التى تنتهى بشكل أيدى ، قد مثلت على اثار الفرعون تحتمس الرابع الذى تزوج بأميرة ميتانية واسمها « موت – ام – ويا » وهى أم الفرعون امنحتب الثالث والد اخناتون . ولكن من الواضح أن خصائص الديانة الأتونية مصرية خالصة بدليل وجود مراحل تطورها في مصر كما اتضح لنا .

ولكن مجرد قبول المصريين للتغيير هيأ المناخ الملائم لقبول هـــذه الفكرة بالتدريج، ولهذا نجد أن التطور نحو قبول فكرة عالمية الاله والميل نحو التوحيد قد سار إلى مدى أبعد فى عصر امنحتب الثالث، فتطالعنا انشودة من عهد هذا الملك موجهة لاله الشمس تظهر فيها فكرة « عالمية الاله » أكثر وضوحا إلى جانب وصفه بصفات الخالق الأول فنقرأ بين فقراتها :

ـ انك صانع مصور لأعضائك بنفسك ومصور دون أن تصور ...

ـ عندما تطلع في عرض السماء يشاهدك كل البشر ...

ـ أنت خالق الكل وما نحهم قوتهم انت أم نافعة للبشر ...

ـ هو الذى يرى ما خلق والسيد الأحد الذى يرى من يمشون على الأرض انه يضيء فى السماء ... يخلق الفصول والشهور... فكل البلاد فى فرح عند بزوغه كل يوم ... لكي تسبح له .

وفكرة العالمية تتجلى فى هذه الانشودة بوجه خاص في العبارات التى تصف امتداد سلطان اله الشمس على كل الأراضى والشعوب (٧٥) .

وهناك مغزى هام لهذه الانشودة أيضا هى أنها تخص أخوين كانا يشغلان وظيفتين فى معبد آمون نفسه، وقد بدأت الانشودة باسم الاله « آمون » ثم انصبت كلها على اله الشمس وتلاعب كاتبها بالألفاظ فوصف اله الشمس بأنه الخالق المستتر للبشر (٧٦) واستخدم اسم « آمون » للتعبير عن كلمة « المستتر » (ومن المعروف أن كلمة «آمون» نفسها تعنى فى اللغة المصرية القديمة «خفى» أو «مستتر») ولعل هذا المثال يوضح من ناحية إلى أى حد كان أمون يحتوى كل فكر جديد، كما يوضح من ناحية أخرى عملية الادماج بين الآلهة الكبرى

نفسها وكيف كانت الأفكار شبه التوحيدية تتسرب بين أصحاب الفكر في حذر بسبب سيطرة كهنة آمون الذين ، رغم ما قاموا به من الربط بين الههم وبين اله الشمس (فأسموه آمون ــ رع للاستفادة من قوة ونفوذ اله الشمس)، إلا أنهم حرصوا على سيطرة الههم على الهة مصر كلها حتى يظلوا قابضين على زمام السيطرة والثراء والسلطان فى أيديهم فظلت تلك الأفكار بطيئة التسرب محدودة الانتشار حتى وقع الانقلاب الفجائى الذى دفع بحركة التوحيد قدما نحو الأمام وأعلن الوحدانية سافرة دون تستر أو مواربة .

أما هذا الدفع الشديد فجاء على يد الفرعون امنحتب الرابع (أو اخناتون كما سمى نفسه فيما بعد) فقد تبنى اخناتون بنفسه هذه الأفكار التوحيدية وركزها فى اله سماه « آتون » (ولو أن هذا الاسم لم يكن من ابتكار اخناتون بل كان معروفا لدى المصريين قبل اخناتون) ، واستخدم العنف في إعلان عقيدته . ولم يكن هذا العنف فى الواقع سببه الدوافع الدينية وحدها بل كان وراءه دوافع سياسية تتمثل في الصراع بين اخناتون وبين كهنة آمون على السلطة والنفوذ. وقد بدأ هذا الصراع منذ عهد الفراعنة أسلاف اخناتون المباشرين، فقد كان آمون اله طيبه هو اله الامبراطورية وتم تأسيس هذه الامبراطورية تحت رايته ، ونسب الفراعنة انتصاراتهم لفضله ، فأغدقوا عليه وعلى كهنته ، فازداد نفوذ هؤلاء وبدأوا ينافسون الفرعون نفسه فى هذا النفوذ. وكان ذلك الصراع خفيا مستترا في عهد كل من تحتمس الرابع جد اخناتون وامنحتب الثالث والده . وكان من مظاهر هذا الصراع إبان عهد تحتمس الرابع تسجيع هذا الفرعون على ما يبدو ، حركة دينية وليدة من تلك الحركات الفكرية التى بدأت هامسة فى ظل عبادة آمون العتيدة . أخذت هذه الحركة تتجه إلى عبادة اله جديد اسمه « اتون » هو صورة من صور اله الشمس، صوره أتباعه

١

على هيئة قرص مجنح تتدلى منه يدان بشريتان وهى نفس الصـــورة التي مثل اخناتون بها إلهه « آتون » أيضا فيما بعد (شكل ٨٥ أ).

وعندما اعتلى أمنحتب الثالث العرش بعد تحتمس الرابع أخذ اسم آتون يزداد وضوحا وسمح أمنحتب الثالث بعبادته جهرا فى طيبة وتقبل اطلاق اسمه على بعض قاعات قصره . وفي الوقت نفسه عمل أمنحتب الثالث على استرضاء كهنة آمون فاعلن أنه ولى العرش بناء على بنوته لآمون،ومثل مولده الإلهى من صلب آمون على جـدران معبده فى الأقصر . وهكـذا سارت الأمور فى عهد هذا الفرعون بين بين فهو لم يقف فى وجه الحركة الاتونية ، وفى الوقت نفسه سار على الأسلوب الملكى التقليدى من حيث تقديم الولاء لآمون والهبات لمعابده وكهنته . ومن الواضح أن اتجاهات تحتمس الرابع وأمنحتب الثالث فى الاغضاء عن ظهـور عبادة آتون أو تشجيعها ، من الواضح أنهـا لم تكن مما يهدد كهنة آمون فربما اعتبروا آتون أحد الأرباب الكثيرة التى تزخر بهـا العبادات المصرية . ويبدو أن أسلوب امنحتب الثالث فى معالجة الأمور عـلاجا وسطا قد طمأنهم إلى عدم خطورة الأمر . غير أن الأمور سـارت في طريق آخر في عهد أخناتون .

خامسا . اخناتون واعلان عقيدة التوحيد

قلنا أن أمنحتب الرابع (إخناتون) هو الذى دفع بعبادة آتون إلى الأمام دفعا وفرض الإنتقال الفجائى إلى الوحدانية غير أنه من الانصاف القول بأنه على أثر اعتلائه العرش مباشرة اتخذ جانب الحـذر بعض الشيء فاعلن أن

٢

إلهه آتون ماهو الا « رع حورأختى » ـ الذى يتجلى فى الأفق باعتبارة النور الذى فى الكوكب آتون . وبهذا ربط اخناتون بين إلهه وبين الأسماء المألوفة الشائعة لآله الشمس (رع حور اختى) حتي لايفاجيء الناس بأسماء جديدة غير شائعة بينهم .

وعلى الرغم من هذا الاستهلال البارع فقد أوجس كهنة آمون خيفة منه رغم أنهم منذ بدءعصر الأمبراطورية ، كانوا قد نسبوا الههم آمون لاله الشمس فسموه « آمون — رع » كما قلنا . ورغم أن بعض الأناشيد التى تحمل طابع الوحدانية وتمجد اله الشمس كانت تبدأ بذكر آمون كما رأينـا فى أنشودة الأخوين من عهد أمنحتب الثالث ، فان كهنة آمون وجدوا فى حركة اخناتون خطرا يهدد نفوذهم على مايبدو فبدأوا فى مناوأته فرد اخناتون على ذلك باتخاذ خطوته الجريئة فاعلن دعوة التوحيد خالصة ونادى باله واحد لاشريك له وأن لامحل لتعدد الأرباب والربات إلى جانبه. ولم يكتف اخناتون بذلك بل محا صيغة الجمع من كلمة اله وكانت تكتب فى الهيروغليفية بعلامة تمثل شعار الاله وبجانبها ثلاث شرط أو تكتب بثلاث علامات فاصبحت علامة واحدة فقط رمزا للاله الواحد. وهنا نلاحظ اختلاف فكر اخناتون عن الأفكار التوحيدية التى سبقته فرغم أن أصحاب هذه الأفكار خاطبوا إلها سموه «السيد الاحد» الا أن ذلك لم يكن معناه عدم الاعتراف بالالهة الاخرى إلى جانبه . ولهذا كانت خطوة اخناتون بالغاء كافة الارباب شيئا جديدا وخطيرا لم يكن يقدر عليه الاشخص ذى قوة قاهرة كالفرعون نفسه لشدة تمسك المصريين بالهتهم القديمـة واعتيادهم على تعدد الالهة قرونا طويلة ثم لقوة كهنة آمون وشدة سطوتهم .

وهنا نلاحظ ظاهرة ربما تكون غير مألوفة فى التاريخ العام لعقيدة التوحيد فى منطقة الشرق الأدنى القديم ، وهى أن هذه العقيدة أتت فى مصر على يد الحاكم القوى المتربع على قمة السلطة في البـــلاد ، ولم تأت على يد أحد المحكومين الضعفاء كما حدث في الديانات السماوية . وهذه الظاهرة تؤكد ما سبق أن أوضحناه بوجود اتجاهين عقائديين في مصر ، أحدهما هو اتجاه أصحاب الفكر المستنير والآخر هو اتجاه الطبقات الشعبية وعامة الناس . وهذه كانت تتمسك بالتقاليد القديمة التى ترتبط بالآلهـــة الحيوانية المتجسدة الملموسة ولم يكن مستواها الفكرى يستطيع أن يدرك الأفـكار الوجدانية المجردة ، بينما كانت هذه الأفـكار تنبع من أصحاب الفكر المستنير وغيرهم ممن أخذوا حظا وافرا من التثقيف والتعليم ، وبديهى أن الفرعون كان فى مقدمة هؤلاء ، ويزكى هذا الرأى أن فكرة التوحيد التي أعلنها اخناتون وغيرها من الأفـكار الراقية التى ظهرت في مصر لم تكن من وحى الهى ، بل كانت اجتهادات إنسانية لا تتهيأ إلا لمن أخذ قسطا وافـرا من التثقيف والتعليم ، بينما كانت الرسالات السماوية من وحى إلهى فألهمت البسطاء من النـــاس بالوحدانية المطلقة المجردة حتى الأميين منهم كما حدث مع الرسول محمد عليه الصلاة والسلام .

وكان على رأس الآلهة الذين ألغى إخناتون عبادتهم بطبيعة الحال هو الاله آمون اله الامبراطورية . وقد أكد اخناتون ذلك بتغيـير اسمـه من امنحتب (آمون ـ حتب ومعناها آمون راض) إلى اخنـاتون (آخ ـ إن ـ اتون ومعناها النافع لآتون) وأعلن اخناتون أن طبيعة إلهه مغايرة تمـــاما لطبيعة آمون . فقد كان آمون الها خفيا مستترا (كما يدل على ذلك اسمـه) ولهذا كان يعبد فى هياكل مغلقة داخل معابده . أما آتون فهو اله ظاهر واضـــح يتجلى للجميع ويشهد الناس آياته دون حجاب ولهم أن يعبدوه في أى مكان

يسقط فيه شعاع للاله على الأرض . وتحقيقا لهذة الفكرة شيَّد اخناتون لالهه معابد مكشوفة فى عاصمته الجديدة « أخت ـ آتون » (معناهـا افق آتون وهى تل العمارنة الحالية) التى انتقل اليها تاركا طيبة معقل آمون .

ومن بين الآلهة المستترة الذين ألغى اخناتون عبادتهم أيضا الاله أوزير، وقد كان لالغاء عبادة هذا الاله تأثير بعيد المدى في العقائد المصرية عامـة والعقائد الشعبية خاصة ، نظرا لما لأوزير من مكانة فى نفوس الناس كاله شعبي وكاله للعالم الآخـر يرتبط بالبعث والخـلود غاية كل مصرى ومنتهى آماله . وقد نهى اخناتون فنانيه عن أن يرمزوا إلى الهـه بشكل حيوان أو برأس حيوان وجسم إنسان،وكان ذلك تطورا جذريا بل خطوة جريئـة في تاريخ العقائد فيمصر. فقد رأينا أن الأشكالالحيوانية كانت شديدةالارتباط بعقائد العامة في مصر ولم يستطـع أصحاب الفكر أن يتخلصوا منهـا طوال العصور الماضية فلجأوا إلى التبريرات التي تلائم بينها وبين عبـادة الاله الأكبر كما ذكرنا . بل إن الاله آمون نفسه رغم ارتفاعهإليمستوى اله الامبراطورية واتحـاده باله الشمس (آمون ـ رع) لم يتخلص من الرمز الحيوانى الذى يتجسد فيه الاله على شكل كبش . ومن هنا كان موقف اخناتون بالغاء عبادة جميع هذه الأرباب بل نبذفكرة التجسد الحيوانى أساسا، ضربة قاضيةأصابت العقائد الشعبية في مصر وكان لها رد فعل عنيف فيما بعد .

والواقع أن اخناتون لم يكتف بنبذ التجسد الحيوانى أو نصف الحيوانى فى الهه،بل سار إلى أبعد من ذلك فـ[illegible] تجسده في شكل إنسان ، وبذلك لم يسبق اخناتون عصره فقط بل سبق بفـكره العصر الإغريقى الذى جاء بعده بحوالى الف سنة ، إذ المعروف أن الآلهة الاغريقية كانت تمثـل على هيئات

إنسانية ، ولم يدرك الاغريق رغم رقيهم الفكرى العظيم ما أدركه اخناتون المصرى الذى نشأ فى بيئة تسودها العبادات الحيوانية أو على الأقل الرموز الحيوانية للمعبودات . والعبادات الحيوانية بدون شك هى أكثر الديانات الوثنية المادية بدائية . ولكن ذلك فى حد ذاته يدل على أن السمو الفكرى والروحانية التى عبرت عنها أفكار اخناتون ، هى صفات أصيلة فى مصر عميقة الجذور فى التربة المصرية رغم ما يبدو عليها ظاهريا من علامات تغاير حقيقتها بل تناقضها تماما .

اتجه اخناتون نحو التجريد وهو أعلى مراحل الفكر الدينى التوحيدى ، فكان ذلك ارهاصا بما جاءت به الديانات السماوية فيما بعد . ولا ينقص من هذا التجريد كثيراً تمثيل « آتون » على هيئة قرص الشمس تخرج منه أيدى مبسوطة رمزا إلى النعم الالهية التي يسبغها الاله على عباده من البشر ، إذ كثيرا ما مثل الفنانون فى عصر النهضة الأوروبية يد الرب وهى تمتد إلى البشر من بين السحاب (٧٧) .

بهذا توفرت لحركة اخناتون التوحيدية الأركان الرئيسية الأربعة فى عقيدة التوحيد وهى :

١ ـ الوحدانية وإبطال عبادة جميع الأرباب فليس هناك غير رب واحد هو آتون .

٢ ـ التجريد وذلك ينبذ فكرة تجسد الاله فى شكل حيوان أو فى شكل إنسان .

٣ ـ الانكشاف والظهور أمام البشر وذلك باسقاط الحجاب والأستار بين الاله الواحد وبين عباده فهو ظاهر واضح أمامهم .

٤ ــ العالمية فهو ليس اله مصر فقط بل اله العالم المعروف في ذلك الوقت ويمكن لأى إنسان أن يتعبد اليه ويناجيه حيثما يسقط للاله شعاع على الأرض.

وقد عبرت الأناشيد التى وجهها اخناتون لالهه عن هـذه الصفات جميعا . وقد نقشت بعض هذه الأناشيد على جـدران مقابر أتباعه فى اخت ـ اتون (تل العمارنة) وكان اخناتون يخرج مع أسرته وحاشيته فى الصباح المبكر ليستقبل إلهه عند اشراقه ويرتل له الجميع التراتيم والأناشيد التى تمتدعظمة الاله وتردد صفاته .

فعن صفة الرب الواحـد الخالق الذى لا يوجد دونه أرباب أخرى (الوحدانية المطلقة) تقول الأناشيد : ــ

« (انك) رب أحد دون شريك ...

خلقت الدنيا وكنت نورا ...

خلقت البشر والأنعام ...

وكل ما يسعى على أرض بقدم ويحلق بجناح فى الفضاء ...

وعن صفة عدم التجسد ووجود الاله بذاته فقط (أى فى عـدم حلوله أو تجسده فى شىء آخر) تقول الأناشيد :ــ

هو الذى سوى نفسه بنفسه بيده ...

هو الذى لا يعرفه صانع (٧٨) ...

وعن تجلى الاله لعباده وظهوره لهم دون ستار أو حجاب :

« أنت تشرق بجمالك يا آتون أخى ...

انك ساطع وقوى وجميل ...

أشعتك تمد بالبصر كل واحد عن مخلوقاتك ...
وينشرح لرؤيتك كل قلب ...
عندما تشرق بصفتك سيدهم (الناس) (٧٩) ...
سواء كنت في السماء أم في الأرض ...

وعن عالمية الاله وامتداد نعمه على جميع الخلق فى العالم المعروف عندئذ وعدم اقتصاره على مصر فقط تقول الأناشيد : ـ

خلقت البشر ... وأقطار سوريا والسودان وأرض مصر ...
ووجهت كل فرد إلى موطنه ، ودبرت للجميع شئونهم ...
فأصبح لكل فرد رزقه وتعيَّن لكل فرد أجله...
وظلت الألسنة بينهم في النطق متباينة ...
والهيئات والألوان متمايزة ...
آتون يا ضوء النهار يا عظيم المجد ...
بلدانا نائية تهبها الحياة وترسل الغيث من أجلها ...
يموج الغيث فوق الجبال كالبحر الخضم ويسقى الحقول بين القرى ...
ما أجل تدبيرك رب الخلود ...
فيضان في السماء لأجل القفار وحيوان الفلا وما يدب على قدم ...
وفيضان سواه لأرض مصر يأتى اليها من دنيا العدم (٨٠) .

ويلاحظ فى النشيدالأخيرأن فكرة العالمية لم تتغلب علىالاقليمية فحسب، بل وقد اقتضت عالمية الاله وعدله بين رعاياه في كل مكان أن يساوى بين القريب والبعيد فهو لم يفرق بين مصر التى يمد الاله نيلها بالفيضان من باطن الأرض وبين غيرها من الأقطار التى يمدها بمطر من السماء .

ولم يجد اخناتون بأسا لتوكيد صفة العدالة والمساواة في إلهه أن يذكر اسم مصر صاحبة الامبراطورية العظيمة التي تسود وتحكم سوريا والسودان، بعد أسماء هذه البلاد ما دام الخالق واحدا رحيما هنا رحيما هناك، جوادا هنا منعما هناك، خالق الجميع على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وعواطفهم.

وتحتوى الأناشيد أيضا على فقرات تصف حال الأرض وأهلها وما ينتابها من ظلمة وسكون عند غياب آتون عنها، وما يضفيه عليها من نور وحركة عندما يشرف عليها. وتظهر هذه الفقرات تطابقا غريبا مع أجزاء من سفر المزامير في العهد القديم (من الكتاب المقدس) وبالذات مع المزمور رقم ١٠٤ مما دعا بعض الباحثين إلى القول بأن هذا المزمور منقول عن أناشيد آتون رغم الفارق الزمني الكبير بين عصر اخناتون وعصر تدوين هذه المزامير. ورجح العلامة برستد حلا لهذه المشكلة أن تكون أناشيد اتون قد انتقلت من مصر إلى الشام في عصر اخناتون نفسه حيث دونت فى بعض السجلات وبذلك حفظت من الضياع حتي جاء الكاتب العبرانى بعد اخناتون بحوالى ٦٠٠ سنة فنقلها في سفر المزامير (٨١).

وفيما يلى مقارنة بين أناشيد آتون التى تصف غياب اله الشمس وبين بعض فقرات المزمور ١٠٤.

نشيد آتون	المزمور رقم ١٠٤ (٢٠ — ٢٥)
وعندما تغرب فى الأفق الغربى تظلم الأرض كالموت	تجعل ظلمة فيصير ليلا
ويخرج كل أسد من عرينه وكل ما يزحف ، انها تلدغ	فيه يدب كل حيوان الوعر الاشبال تزمجر لتخطف
وعندما يطلع النهار ، وتشرق فى الأفق ، تسوق الظلام بعيدا	تشرق الشمس فتجتمع وفي مآويها تربض
يستيقظ الناس ويقفون على أقدامهم جميع من في الكون يعملون عملهم	الانسان يخرج إلى عمله وإلى شغله في المساء
ما أكثر أعمالك	ما أعظم أعمالك يارب
انها تخفى عن نظر الانسان	كلها بحكمة صنعت
أيها الاله الأوحد، الذى لا مثيل له لقد خلقت الأرض حسب مشيئتك	ملآنة الأرض من غناك (٨٢)

وربما دفع التشابه بين أناشيد اخناتون وبين المزامير العبرانية إلى ظهور آراء أكثر جرأة عن الأصول الاتونية للديانة العبرانية بل وأكثر اندفاعا، ومن ذلك الآراء التى نشرها العالم النفسانى الشهير سيجموند فرويد في كتاب له بعنوان « موسى والتوحيد » (٨٣) . قال فيه أن موسى (عليه السلام) لم يكن عبرانيا كما تقول التوراة بل كان مصريا تربى في بلاط فرعون وربما كان من البيت المالك نفسه، واسمه مصرى الأصل وربما كان « رع - موسى » (رمسيس)

أو « تحوت ـ موسى » (تحتمس) ولم يكن اسماً عبرانيا وكان من كبار أعوان اخناتون ومن المتحمسين للديانة الاتونية . وربما كان حاكما على إقليم جاشان(جاسان)في شرق الدلتا حيث عاش بنو اسرائيل منذأن دخلوامصر أيام يوسف عليه السلام (في زمن الهكسوس على الأرجح). وعندما توفى اخناتون وانقلب المصريون ضد ديانته بشّر موسى المصرى بنى اسرائيل بهذه الديانة وقادهم إلى خارج مصر خوفا من اضطهاد المصريين،وغير اسمه بأن أسقط منه اسم الاله المصرى الذى يرمز للوثنية (رع أو تحوت) فصار اسمه « موسى» فقط . وفي رأى فرويد فان الفـترة التى تلت سقوط اخناتون كانت أنسب الفترات لخروج بنى اسرائيل من مصر لتفكك السلطة المركزية قبل أن يملك « حور محب » زمام الأمور فى البلاد ، وأن هذه الظروف ساعدت على خروج بنى اسرائيـل بسلام ودون أى تتبع من فرعون كما روت التوراة لأن نفوذ موسى فى رأيه كحاكم قوى على أرض جاشان قد أمّن خروج بنى اسرائيل.

ولتعزيز وجهة نظره أخذ فرويد يقارن بين العقيدة الأتونية وبين الديانة العبرانية المبكرة وأبرز أوجه التشابه بين الديانتين، فـكل منهما وحدانية وهما تنكران تجسد الاله ولا تذكران شيئا عن الحياة وراء المقبرة (اخناتون ألغى عبادة أوزير مع بقية الآلهة المصرية) ولا يوجد فيهما أى مظاهر للسحر .

وبالإضافة لذلك فقد ظهر فى الأناشيد اليهودية اسم شبيه بالاسم « آتون» هو « أدوناى » وكان اليهود يطلقونه على الرب يهوه . وقـد استكمل فرويد هذه المقارنة بملاحظة طريفة تؤيد وجهة نظره وهى ممارسة بنى اسرائيل لعادة الختان وهى عادة مصرية ولم تكن معروفة عنـد الشعوب القديمة الأخرى . فقال فرويد أن فرض موسى هذه العادة على بنى اسرائيـل تؤكد مصريته .

لأن موسى العبرانى لا يمكن أن يفرض على قومه عادة مصرية تذكرهم باضطهاد المصريين واستعبادهم لهم .

وقد واجهت فرويد مشكلة كبيرة لاثبات آرائه هى كيفية التوفيق بين طبيعة يهوه رب العبرانيين كاله خاص باليهود يتصف بالاقليمية وبالعنف والقسوة والميل إلى سفك الدماء وبين اله اخناتون الوديع المسالم الذى يتصف بالعالمية، فضلا عن تطور الأحداث التى تقول أن موسى عليه السلام عاش في مدين وسيناء مدة مما لا يستقيم إذا كان موسى مصريا تربى في بلاط فرعون، إلى آخر هذه المتناقضات التي واجهته . فتخلص فرويد منها بافتراض أن موسى المصرى قد اغتاله العبرانيون المتعصبون في سيناء (معتمدا فى ذلك على عبارة وردت في سفر هوشع ١٢ : ١٣) وولوا عليهم موسى آخر هو موسى العبرانى، وأنهم استرضوا أتباع موسى المصرى وحاشيته من المصريين باعطائهم مركزا ممتازا بينهم مقابل اعتناق هؤلاء لديانة يهوه المخالفة لديانة آتون فكانوا أصلا لقبيلة اللاويين (التي تنتسب إلى لاوى أو ليفى الجد الأكبر لموسى) طبقا لرواية التوراة التى مارست الكهانة بين بنى اسرائيل وأصبحت تكون مجموعة منفصلة عن قبائلهم موزعة بينهم حتى بعد استقرارهم في فلسطين (٨٤) .

هذا هو مجمل آراء فرويد وهى لا شك لم تعتمد على أسانيد تاريخية ثابتة وإنما تقوم كلها على الافتراضات وقد أثبتناها هنا لأنها نوع من الاجتهاد . والواقع أنها لا يمكن أن تثبت أمام النقد لأن فيها نواحى ضعف كبيرة (حتى إذا سلمنا برأى فرويد بأن بنى اسرائيل خرجوا من مصر بعد وفاة اخناتون وليس فى عصر آخر)، أولها أن اطلاق اسم « ادوناى » على يهوه لم يحدث إلا في عصر متأخر جدا عن عصر اخناتون وبالتقريب في القرن الرابع قبل

الميلاد(٨٥) وثانيها أن ديانة آتون ظلت مرتبطة بديانة الشمس بينما كانت الديانة العبرانية الموسوية بعيدة عنها، وثالثها أن العبارة التى اعتمد عليها فرويد فى افتراض مصرع موسى ووجود تشبيه باسم موسى وهى « وبنبى أصعد الرب اسرائيل من مصر وبنبى حفظ اغاظه اسرائيل بمرارة فيترك دماءه عليه ويرد سيده عاره عليه » (سفر هوشع ١٢ : ١٣ - ١٤)، هذه العبارة غامضة ولا تدل على ذلك فضلا عن تأخر هوشع كثيرا عن عصر موسى ، ورابعها أن التشابه بين الديانتين في التوحيد وعدم التجسد والغاء السحر ليس مقصورا عليهما بل هو موجود في كل الديانات الوحدانية ، وخامسها أن ممارسة اليهود للختان عادة منتشرة بين أبناء الصحراء من الساميين وقد جاء بهـا موسى من مدين وكانت معروفة للقبائل الساميـة التى تسكن الصحراء (٨٦) . ومنهم العرب (المسلمون فيما بعد) .

والحقيقة أن من الانصاف القول بأن فرويد نفسه اعترف بأن آرائه ليست قاطعة وأنه لجأ إلى تسليط الأضواء على ما يعزز آرائه والتجاوز عمـا يعارضها (٨٧) .

تلك هى عقيدة اخناتون وما وصلت اليه من مستوى فكرى رفيع ، ولكن من المؤسف أنها لم تستمر بعد موته إذ سرعان ما عاد المصريون إلى عبادة آلهتهم القديمة وعلى رأسهم آمون وتمثـل ذلك في عودة زوج ابنته (توت عنخ « آتون ») من تل العمارنة إلى طيبة والغاء عبادة آتون وتغيير اسمه إلى (توت عنخ « آمون ») وأخـذ المصريون وعلى رأسهم كهنة آمون يحطمون آثار اخناتون وكل ما يشير إلى عقيدته .

ولكن على الرغم من كل ذلك فان الغاء عبادة آتون لم يعن الاقلاع نهائيا

عن فكرة التوحيد، فقد رأينـــا أن تلك الفــكرة بدأت تظهر أو بدأ يظهر ما يشبهها فى الأناشيد الموجهة لاله الشمس قبـل عصر اخناتون . ومعنى ذلك انها نابعة من الفكر المصرى كما ... كن كلها من ابتــكار فكر اخناتون وحده . ولذلك نجد هــذه الفكرة رغم عنف حركة الردة التي واجهتهـا ديانة اخناتون ، تعود مرة أخرى بشكل يشبه الشكل الذى كانت عليه قبـل عصر اخناتون ولكن بأسلوب غيرعادى لعله يتلاءم مع الظروف غيرالعاديةالتي تعرضت لها الالهة المصريه في عهد اخناتون. إذ تطالعنا انشودة من عصرالأسرة التاسعة عشرة تخاطب إلها واحدا أطلقت عليه اسما رباعيا هو آمون ـ رع ـ أتوم ـ حور اختى (٨٨) .

وهكذا نرى إلها واحدا يضم مجموعة الهة تتكون من الاله آمون واله الشمس بأسمائه الثلاثة التى ترمز لأشــكاله المتعددة (قرص الشمس ـ الشكل الانسانى ـ الشــكل الحيوانى) وربما استهدفت الانشودة من هذا التجميع التعبيرعن فكرة وحدانية الاله بأسلوب لايثير الجرح القديم الذى سببه اخناتون لكهنة الاله آمون وغــيره من الآلهة. ولكن يلاحظ أيضا فى هــذه الانشودة ارتباط فكرة الاله الواحد باله الشمس (وهو الأسلوب الذي ساد فيالأناشيد قبل عصر اخناتون) رغم ما يتضمنه الاسم الثلاثى لهذا الاله من تجسد ومادية كان اخناتون قد تخلص منها في بعض أناشيده .

ولعل سبب فشل عقيدة آتون أنها جاءت فى غير وقتها المناسب فيبدو أن اخناتون قد سبق بفكره الزمن الذى عاش فيه وفاجأ عصره بأفكار جديدة، ولم يكن الفكر المصرى قد وصل بعد في هذا العصر إلى مرحلة كافية من النضوج تهيىء الأذهان لقبول فكرة التوحيد المطلقة كما أعلنها اخناتون فى بعض أناشيده ، وربمـا لو تأخر ظهور اخناتون عن ذلك لتغير مصير عقيدته . ومن

ناحية أخرى فربما كان للعنف الذى صاحب اعـلان حركته وللعنف المضاد لها بعد موته ، ربما كان ذلك سببا في وأد أية فكرة توحيدية حقيقية تتجاهل الآلهة التى اضطهدها اخناتون .

ومهما يكن من أمر فلا شك، أن ديانة آتون الوحدانية تعتبر أول لبنة فى صرح عقيدة التوحيد التى ظهرت بشكل أكثر رقيـا وتجريدا في الديانات السماوية فيما بعد .

من هذا التتبع لعقائد التأليه فى مصر الفرعونية ، رأينا كيف سارت هذه العقائد نحو الارتقـاء حتى انبثقت من العقلية المصرية أرقى فكرة دينية وهى فكرة التوحيد رغم ما كان يظلل العقائد المصرية من الصور الظاهرية للعبادات الوثنية الحيوانية . وهكذا فاننا أمام مثال آخر ـ بالاضافة إلى المثـال الذى سبق أن أوردنـاه عن تطور عقيدة البعث والخلود ـ يبين بجلاء أن الشخصية المصرية المبدعة تضم بين طياتها أرقي الأفكار وأكثرها معنوية وتجريدا رغم ما يبدو للنظرة السطحية من ظواهر تغاير حقيقتها .

الباب الثالث

الفن المصرى

مدى تأثره بالبيئة الطبيعية

وتعبيره عن التطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد

الباب الثالث

الفن المصرى

مدى تأثره بالبيئة الطبيعية ، وتعبيره عن التطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد

تمهيد

يقول أحد فلاسفة حضارة الشرق القديم فى مجال المقارنة بين أثر البيئة فى الانتاج الفنى فى كل من مصر والعراق مامعناه :

« لو عاد المصرى القديم إلى الحياة اليوم ، لسرّ لمرأى الاهرامات وهى مازالت باقية ، لأنه كان يعطى الانسان ومنجزاته الحضارية قيمة واهمية كبرى تفوق ما أعطته الحضارات الأخرى . ولو عاد العراقى القديم إلى الحياة ، لما اضطرب كثيرا لمرأى آثاره وهى حطام ، لأنه كان يعرف دائما معرفة عميقة أن الانسان أيامه معدودة ، ومهما صنع فما هو إلا ريح تهب ...

« فالمصرى كان يثق دائما فى قوة الانسان بينما كان العراقى لا يثق فى هذه القوة ، إذ كان يعتقد أن الوجود بالنسبة إليه شىء بعيد عن إدراكه تحكمه قوى خفية لا قبل له بها . وكان الباعث على ثقة المصرى فى نفسه وفى قدرته كانسان ، هو شعوره بالاطمئنان نتيجة اعتقاده أن قوى الطبيعة فى بلاده هى

قوى خيّره تعمل لصالحه، فامتلأ بذلك ثقة فى هـذه القوى وثقة في نفسه ، وانعكست هذه الثقة على انجازاته الحضارية وآثاره الضخمة ». [١]

إن هذا الرأى يبلور لنا القيم الحضارية التى كان يؤمن بها كل من المصرى والعراقى ، كما أنها تبرز الفارق الكبير بين الاعتقاد المصرى في الخلود والبقاء، وبين الاعتقاد العراقى في الفناء والزوال . ولا شك أن ذلك الاعتقاد المتباين يرجع فى أساسه إلى تباين عوامل الطبيعة فى كل من مصر والعراق كما أسلفنا (راجع ص ١١٦-١٢٦) .

فالطبيعة في العراق تتميز بالبطش ، فهى تهدد الانسان العراقي دائما(فى العصور القديمة قبل سيطرة الانسان على بيئته) ، فتسلبه الشعور بالأمن والاستقرار ، وتخلق لديه شعورا دفينا بالقلق والخوف من المستقبل ، وكان يدعم ذلك الشعور لديه ، ما كان يتعرض له خلال أغلب العصور من هجمات الشعوب المتبربرة التى كانت تهبط من الجبال المحيطة بالسهول العراقية المكشوفة، فتدمر معالم الحضارة في العراق ، وتسلب العراقى أمنه واستقراره ، وتؤكد لديه اعتقاده بالفناء والزوال .

أما المصرى، فان التوافق بين قوى الطبيعة فى بلاده ، بالاضافة إلى ما كانت توفره له طبيعة موضع مصر وموقعها من الحماية ضد العدوان الخارجى (راجع ١٩-٢١) ، وما اتصفت به الحضارة المصرية نتيجة هـذه الحماية الطبيعية من الاستمرارية، كل ذلك خلق لدى المصرى منذ عصر مبكر ذلك الشعور بالأمن والاستقرار والاطمئنان ، وغرس فيه الثقة في المستقبل والثقة فى نفسه ، وانعكست هذه الثقة على انجازاته الحضارية وآثاره الضخمة .

ولقد عبر الانتاج المعمارى والفنى في مصر الفرعونية عن هذه الثقة المزدوجة، أى الثقة فى النفس، والثقة فى المستقبل. كما عبر أيضا عن إيمان المصرى بالخلود وعدم الفناء، فان ضخامة العمائر المصرية وصلابتها، كانت أصدق عنوان لذلك الخلود. وكانت النصوص المصرية نفسها تعبر عن أمل المصريين فى خلود عمائرهم وانتاجهم الفنى من تماثيل وغيرها، فى تلك العبارة التى كانت تصف بها هذه العمائر بانها « سوف تبقى لملايين السنين ».

إن ذلك يفسر لنا ما اتصفت به مبانى المصريين من ضخامة وصلابة ، فكلما ازدادت ضخامة احجامها ، وكلما اشتدت صلابة مادتها ، كلما ضمن لها ذلك مزيدا من البقاء ، أى حقق لها الخلود .

والحقيقة ، لم يكن المصرى يستهدف من خلود مبانيه ضمان خلود الجسم والروح فقط (راجع ص ١٣٢ وما بعدها)، بل كان يهدف أيضا إلى خلود الذكر وخلود الاسم. وكان المصريون يعتبرون خلود الاسم عنوانا لخلود جسم المرء وروحه بل عنوانا لخلود كيانه كله، ولذلك كان أشد ضروب الايذاء للمرء فى نظرهم، وأشد أنواع الانتقام التى توجه إليه ، هو محو اسمه من على مقبرته وآثاره الأخرى بعد موته . وقد فعل ذلك تحتمس الثالث باسم خصيمته حتشبسوت ، كما فعله اتباع مذهب آمون باسم إخناتون .

ولم تكن مظاهر الطبيعة المصرية الظاهرة ، من شمس ونيل وصحراء وحدها هى مصدر الوحى للمصرى بفكرة الخلود (راجع ص ١٦ ومابعدها)، بل كانت امكانياتها الباطنة أيضا عاملا مساعدا فى توكيد هذه الفكرة ، بما تقدمه أرض مصر من خامات ومواد صلدة للمعماري المصرى وللفنان المصرى. وفى هذا أيضا تباينا آخر بين مصر والعراق ، فلم تكن طبيعة العراق الجنوبى

(حيث نشأت الحضارة العراقية وتطورت واكتسبت خصائصها وطابعها المميز)، تمد المعماري العراقي إلا بالطمي، الذي كان يصنع منه الطوب اللازم لمبانيه، وكانت مواد البناء هذه بدون شك أقل بقاء وأكثر تعرضا للفناء من الاحجار التي اتخذها المصرى مادة لمبانيه على نطاق واسع منذ بداية عصر الدولة القديمة وطوال عصور تاريخه، ولا سيما مقابره ومعابده التي ينشد لها الخلود، وتلك الحقيقة تضاف إلى دوافع اعتقاد العراقي في الزوال والفناء، وايمان المصرى بالخلود والبقاء.



إن الفنون وخاصة الفنون التشكيلية (العمارة والنحت والنقش والتصوير) باعتبارها في مقدمة المظاهر الحضارية التي تتأثر بعوامل البيئة الطبيعية، فضلا عما تمتاز به من صدق التعبير عن روح الأمة التي تبدعها وعن اخلاقها وقيمها، إنها بهذا المفهوم، تحدد اتجاهنا في دراستها بما يتمشى مع اتجاهنا العام في هذا الكتاب، أي دراسة مدى تأثرها بالطبيعة المصرية والبيئة المصرية ومـــدى تعبيرها عن الروح المصرية وعن القيم الحضارية عند المصريين القدماء.

كما أن الاعمال الفنية تعتبر، من ناحية أخرى، أصدق الوثائق التي يستعين بها المؤرخ في التعرف على التطورات السياسية والاجتماعية والأفكار الدينية، ولما كنا قد تناولنا هذه التطورات في الأبواب السابقة، فسوف ندرس مدى انعكاسها على الأعمال الفنية المصرية عبر عصور التاريخ الفرعونى.

ورغم أن اتجاهنا في دراسة الفن المصرى، سيلتزم المراحل التاريخية، إلا أننا في إطـــار ذلك، سنتناول هذا الفن أيضا من الزاوية الفنية الجمالية

وخاصة الاعمال الفنية التى تمثل المراحل أو المعالم الرئيسية للتطور الفنى .

وقبل أن ننتقل لدراسة الفنون المصرية من هذه الزوايا كل على حده ، من المناسب أن نلخص في عدة سطور ، ملامح الطابع العام لمظاهر الطبيعة المصرية التى خضع لها الفن المصرى القديم .

إن مظاهر الطبيعة في مصر تمتاز بقوتها وروعتها وشدة جلائها ووضوحها واستقامة خطوطها ، فنيلها شطئانه مستوية فى أكثر الأحيان ، والوادى الخصيب يمتد على طول النهر من الجنوب إلى الشمال ، فى خط مستمر شبه مستقيم تتخلله القنوات والأحواض التى شقها المصرى فى خطوط مستقيمة ، ذلك أن الطبيعة المصرية علمت المصرى منذ أقدم عصوره أن الخط المستقيم أقصر مسافة واحكم في الحفاظ على مايجرى فيه من ماء .

والشمس تمخر سماء مصر ، تغمر الربى والوديان بضوئها فتبدو الأشياء على حقيقتها السافرة أوضح ماتكون بما لا يدع مجالا للبس أو وهم فالوضوح أهم مايميز الطبيعة المصرية .

ومناخ مصر جاف معتدل على مدار العام ، والطبيعة فيها سمحة هادئة مستقرة فى سمت ووقار لا تكاد تختلف من مكان إلى مكان ، فالقرى تتوالى متشابهة ، وخمائل النخيل والشجر تتعاقب تتخللها الحقول اليانعة بالزرع تنساب بينها الترع والقنوات ، وتكتنفها رمال الصحراء حيث التباين كبير بينها وبين الأرض الخصبة التى تجاورها دون فاصل.

وتحص بالوادي هضبتان كأنهما صرحان ممدودان عن يمين وشمال، تقطعها

وديان جافة كانت تمد النيل بالماء في عصر الأمطار . وصحـارى مصر تروع النفوس بجلائها وامتداد آفاقها وثبات أحوالها وماتوحي به من معانى الخلود والدوام ، والعظمة والجلال .

هـذه الطبيعة الجليلة الوقورة السافرة الواضحة المستقرة المستقيمة فى آن واحد ، قد غمرت قلوب أبنائهـا واحساسهم بمعانى الجلال والوقار ، والقـوة والعظمة ، والوضوح والجـلاء ، والثبات والاستقرار والخلود ، والاعتدال والاستقامة ، فتأثرت بها أفكارهم وطبعت عليها نفوسهم ووجدت سبيلهـا إلى فنونهم وفى مقدمتها فن العمارة .

الفصل الأول

فن العمارة

أثر الطبيعة المصرية في مباني المصريين وعمائرهم :

كان للطبيعة المصرية تأثير كبير في فن العمارة المصرية ، ليس لأن أرضها أمدت المصرى بمختلف الأحجار اللازمة لتشييد عمائره الضخمة الصلدة فقط ، كما ذكرنا ، بل ـ فى المقام الأول ـ لأن مناخها وشمسها ونيلها ونباتها كان لها دور كبير فى أشكال هذه العمائر .

فنلاحظ على عمائر المصريين القدماء وخاصة المعابد والمقابر ، أن جدرانها شبه مصمتة لا تتخللها إلا فتحات ضيقة ، وتعلو فيها الصروح قوية شاهقة ، وتتعاقب فيها الأفنية والابهاء على محور مستقيم ، واضحة بسيطة لا تعقيد فيها ولا التواء ، وتمتد على جانبي هذا المحور أروقة تعتمد أسقفها على أعمدة ذات تيجان نباتية. فهذا المحور المستقيم انما يحاكى امتداد النيل كمحور بطول الوادى كله ، والأعمدة السامقة ذات التيجان النباتية الشكل التى ترفع السقوف ، إنما تحاكى الأشجار الوارفة التي تمتد على جانبي النيل . وهكذا يبدو المكان كأنه جزء من طبيعة الوادى الخصيب .

ولقد كان لقلة الأمطار فى مصر أثره فى بنـاء المصريين القدماء لأسطح مبانيهم مستوية وخاصة المبـانى الحجرية التى ظلت طوال العصر الفرعونى تبنى أسطحها مستوية ، وكانت تزود بميازيب لتصرف ما قد يهطل من سيول فجأة من حين إلي حين .

ولإتقاء حرارة الشمس وضوئها القوى، ظهرت في المبانى المصرية صفّات (جمع صُفّه) أو ظلات (جمع ظلّه) في واجهاتها وحول الأفنية الداخلية ، وذلك لتوفير الظل ، ونتيجة للضوء القوى كانت النوافذ في المعابد فتحات صغيرة في أعلى الجدران أو في السقوف مما ترك مساحات جدارية كبيرة للصور والنقوش، في حين كانت مداخل وأبواب المعابد والمقابر واسعة يدخل منها ضوء كاف يضيء مساحات كبيرة ، ولكنه لا يلبث أن يقل شيئا فشيئا فيزيد في روعة المكان. وكانت النقوش غائرة في السطوح الخارجية والسطوح المعرضة لضوء الشمس ، بما يقيها العطب ويسمح للأضواء والظلال أن تتلاعب عليها بما يخفف من حدة الضوء الشديد ويضفى على الجدران جمالا ، وهي دقيقة بارزة في سطوح الجدران الداخلية بما يكفل لها الوضوح في الضوء الخافت ، ويكون لها الأثر الجميل في النفس . وكان لنسيم الشمال العليل الذى يلطف من حرارة الصيف عادة ، أثر في أشكال المبانى وعناصرها المعمارية ، فقد كانت الظلات وواجهات البيوت تتجه نحو الشمال ، كما كانت تنشأ في السقوف « ملاقف » (جمع مَلْقَف) تتلقى الهواء البارد ، وما زالت هذه الملاقف منتشرة في سقوف المنازل في صعيد مصر .

تطور استخدام المصريين لمواد البناء وأثره في فن العمارة :

لقد قدمت البيئة المصرية الكثير من هذه المواد ، واستخدم المصرى كلا منها طبقا لتقدمه في مضمار الحضارة . ففي عصور ماقبل التاريخ اتخذ المصريون الأوائل مما كان ينمو في وادى النيل من أعواد النبات من البردى والغاب والسمار ومن فروع الشجر ، مواد سهلة يقيمون بها أكواخهم البدائية . وكان من الملامح البارزة لهذه الأكواخ ، تقوس أعلى مداخلها وانحدار سقوفها أو

تقببها بعقد أطراف أعواد النبات من فوقها . وكانت أسقف هـذه الأكواخ ترفع على سيقان الشجر أو فروعـه أو فوق حزم من أعواد النبات ، بمـا يعد أصلا لأشكال الأعمدة وتيجانها كما مثلت فى العصور التالية . ويعتـبر الطمى من المواد الرئيسية للبناء فى مصر لوفرته وتجدده مع فيضان النيل. ومنذ أواخر عصر ماقبل الأسرات صنع المصريون من الطمى الطوب اللبن، وذلك بخلطه برمل أو قش أو مادة أخرى ليقوى تماسكه ، وكان يعجن بالماء حتى يصير لزجا ثم تملأ به قوالب صغـيرة مستطيلة من خشب تترك فى الشمس أياما حتى يجف ما بهـا .

ولقد كان اللبن يناسب طقس مصر لقلة المطر فيها ، فضلا عما يتوفر فى البيت التي تبنى منه من دفء في الشتاء واعتدال حرارة فى الصيف وقدرة على البقاء زمنا طويلا ، وتلفه الا ماتذروه الرياح من رمال يسهل علاج أثره بملاط من طين ويجدد من وقت لآخر .

ومن اللبن كانت تبنى البيوت والقصور وأسوار المدن أى العمارة المدنية. أما العمارة الدينية فكانت تبنى بالحجر . ولهـذا السبب أندثرت أغلب العمائر المدنية لوقوعها في مناطق الأحياء ، لأن البناء باللبن لايدوم بطبيعة الحـال قدر البناء بالحجر. ومع أن المصريين صنعوا اللبن منذ أواخر عصر ماقبل الأسرات، فانهم لم يستخدموه محروقا إلا في العهد المتأخر،(وان ظل ذلك نادرا حتى العصر الروماني) على عكس غيرهم من الشعوب وخاصة العراقيين، وذلك لقلة مواد الحريق بمصر ثم لوفرة الأحجار المختلفة اللازمة للبناء .

وقد كان لافتقار مصر إلى الخشب المتين اللازم للبناء تأثير واضح فى اشكال

مبانيهم فى العصور المبكرة، أى قبل أن يستخدموا الحجر فى البناء، إذ اضطروا لتسقيف القاعات فى وقت مبكر بالأقبية من اللبن . ولم يكن القبو يظهر من الخارج لأنه كان يسوي من أعلى بالبناء ، ولم يستمر القبو طويلا فى العمارة المصرية، إذ سرعان ما اختفى بعد انتشار البناء بالحجر، ثم بعد استيراد المصريين للأخشاب المتينة من الخارج، كخشب الأرز من لبنان ، إذ ساعدت الألواح الطويلة المستمدة من خشب الأرز على استقامة السطوح فى العمارة المصرية ، فلم تعد هناك حاجة كبيرة لاستخدام القبو فى اسقف المبانى .

وقد كان فى إيمان المصريين بالبعث والخلود، وكفاحهم ضد الفناء، ماوجه أنظارهم نحو الصحارى المصرية التى تزخر بأنواع من الحجارة الصلبة فاستغلوها أكبر استغلال . وكان الملوك يوفدون البعثات إلى أسوان وإلى الصحراء الشرقية لجلب الاحجار المختلفة اللازمة للأهرامات والمعابد والأبواب الوهمية والمسلات والنواويس والتماثيل والتوابيت وغيرها ، بما كفل لمنشآتهم البقاء آلاف السنين. وميز استخدام الحجر العمارة المصرية على عمارة البلاد الأخرى وخاصة عمارة العراق الجنوبى كما قلنا ، حتى ليقال بحق إن مصر هى موطن البناء بالحجر . وكان الحجر الجيرى هو حجر البناء الرئيسى فى عصر الدولة القديمة، وهو من الأحجار الرخوة. ومنه نوع جيد يستخرج من طره والمعصرة ويمتاز بصلابته ودقة حبيباته ولونه الأبيض الناصع. وكانت تكسى به الأهرامات والمصاطب الكبيرة وتبنى به الدهاليز والقاعات ، وخاصة ما كانت جدرانها تنقش بالصور . بيد أن أطول مسافة يمكن تسقيفها بالحجر الجيرى لا تزيد على ثلاثة أمتار ، لذلك كانت أكثر القاعات فى الدولة القديمة ضيقة إلا تلك التي تعتمد سقوفها على صف أو أكثر من الأعمدة ، مثل قاعات الأعمدة فى

معبد الوادى والمعبد الجنازى لخفرع . كذلك ساعد الحجر أيضا على استقامة السطوح . وقد استمر المصريون يستخدمون الحجر الجيرى في البنـــاء حتى أواسط الأسرة الثامنة عشرة عندما استبدلوا به الحجر الرملى ، وإن كانوا ظلوا يستخدمون الحجر الجيرى فى حدود ضيقة . وكان الكتبة يسجلون على كتل الأحجار بعد قطعها من محاجرهـا أسمـاء فرق الحجارين الذين قطعوها (وتوجد بعض هذه الأسماء على أحجار الغرف الداخلية في داخـــل الهرم الأكبر) ، وتاريخ قطعهـا وأجزاء البناء التى ستبنى فيها وغـــير ذلك من التفاصيل .

وكان الملاط المستخدم فى تثبيت المبانى يصنع من الجبس (كبريتات الكلسيوم المائية) ، ولا يعرف أن المصريين استخدموا الجير ملاطا قبل العهد اليونانى رغم توفر الحجر الجيرى فى مصر أكثر من الجبس وأسهل منه منالا . ولعل ذلك يرجع إلى قلة الوقود فى مصر إذ يحتاج حرق الجير لحرارة أعلى بكثير مما يلزم للجبس . وقد نقل اليونان والرومان طريقة حرق الجير إلى مصر من أوربا حيث لا يجدى الجبس نفعا فيما يجرى من بناء في الهواء المطلق ، وذلك بسبب الطقس المطير (٣) .

ولم يكن الغرض من الملاط في المبانى الضخمة فى مصـــر الفرعونية ربط الأحجار بعضها ببعض ، لأن المصريين اعتادوا البناء بكتـل حجرية كبيرة فى هذه المبانى ، وكان في ثقلها ما يغنى عن ذلك ، وإنما كان لملء الفجوات الدقيقة فى أسطح الأحجار . كما كان الغرض منه تيسير تحريك الأحجار الثقيلة ووضعها فى مكانها من البناء بدقة ، ووقاية حوافها أثناء تحريكها من الكسر في وقت لم تكن قد عرفت فيه البكرات . ولتحقيق ذلك كان مـــلاط الجبس يستخدم

سائلا بدرجة كبيرة ، حتى أنه عند جفافه لم يكن سمكه يتجاوز طبقة رقيقة جدا . وكانت الجدران والسقوف تطلى بملاط الجبس أيضا ، وكان هذا الطلاء يستخدم كذلك في علاج العيوب في الجدران ، وفي تسوية سطوحها قبل نقش الصور والمناظر عليها .

وقد استخدم حجر الجرانيت في تسقيف حجرات الدفن ، ومثال ذلك حجرة دفن الملك خوفو . كما كان يستخدم في كسوة جدران المعابد ، وتنحت منه الأعمدة والأساطين (*) وأعتاب المعابد ومصاريع أبوابها ، فضلا عن صناعة التماثيل والمسلات والتوابيت منه . وكان يؤتى بالجرانيت من أسوان ومنه الأحمر الوردى والأشهب والأسود . بيد أن صعوبة تسوية سطوح الجرانيت لم تشجع كثيرا على استخدامه على نطاق واسع في البناء ، وكانت الدولة القديمة أكثر العهود التي استخدم فيها الجرانيت في هذا الغرض .

وقد انتشر استخدام الحجر الرملي على نطاق واسع في عصر الدولة الحديثة ، إذ امتاز عن الحجر الجيري بإمكان عمل أحجار طويلة منه مما يسر تسقيف مساحات عريضة وإقامة قاعات واسعة . ومن أمثلة ذلك في معبد الكرنك حيث قاعة الأساطين الكبرى التي يبلغ عرض رواقها الأوسط ستة أمتار .

ويتوفر الحجر الرملي في مصر من إسنا إلى أسوان ، وفي النوبة من كلابشة إلى وادى حلفا . وكان المصريون يصنعون منه أيضا التوابيت والتماثيل واللوحات .

(*) تطلق بعض المراجع كلمة « أساطين » على الأعمدة المستديرة المسماة بالانجليزية Columns تمييزا لها عن الأعمدة المربعة المسماة Pillars (العمارة ص ٩٣) . وسوف نستخدم كلمتي « أساطين » و « أعمدة » في المعنيين المذكورين

وإلى جانب هـذه الأنواع الرئيسية من الأحجار ، استخدم المصريون فى البناء أحجارا أخرى ثانوية مثـل المرمر المصرى ، ولونه أبيض ضارب إلى الصفرة . ويوجد فى محافظة بنى سويف وبالقرب من حلوان . وقد استخدمه المصريون فى رصف أرض بعض المعابد مثل معبد الوادى لخفرع ، وفى تكسية بعض الجدران وفى بناء المقاصير وصناعة التماثيل والتوابيت وموائد القربان(٤).

ويتميز المصريون بأنهم أقاموا أضخم الأعمال بأبسط الوسائل والأدوات مما يصعب تصوره فى عصر الآلة فى الوقت الحاضر ، حتى لقد ذهب الظن إلى أنهم استخدموا آلات من الصلب فى قطـع أحجار الجرانيت . وينقض هـذا الرأى ما عثر عليه من أمثلة كثيرة من آلات النحـــاس ، فلو أن المصريين استخدموا أدوات من الصلب لبقى منها بعض أمثلة أو لدلّت عليها أثارها فى المعابد والمقابر . ويرجـــح كثير من الباحثين أن المصريين توصلوا إلى طريقة لإكساب النحاس الصلابة المطلوبة لإستخدامه فى قطع الأحجار ، وذلك بصبه فى سبائك مع معدن آخر تبلغ نسبة هذا المعدن فيها ٢ ٪ إلى معدن النحاس(٥) ثم طرقه فيكتسب صلابة تعادل الصلب المتوسط المتانة . هـذا والمعروف أن المصريين لم يعرفوا البرونز (النحاس المخلوط بالقصدير) إلا فى عصر الدولة الوسطى . وقد شاع استعماله فى عصر الدولة الحديثة.

ولقد اختلفت آراء الباحثين حول الطريقة التى اتبعهـا المصريون فى فصل الكتل الحجرية عن الصخر، فبعضهم يرى أنهم كانوا يحفرون فجوات على طول حدود الكتلة التى يريدون قطعها ، يدقون فيهـا خوابير Wedges من الخشب يصب عليها الماء ، فيتشرب الخشب به ويتمدد ويضغط على الصخر فيكسره(٦). ويعارض آخرون هذا الرأى ويرون أن المصريين استخدموا خوابير من المعدن

بدلا من خوابير الخشب . وكانوا يضعون صفائح معدنية metal wedges رقيقة أو ريش feathers بين هذه الخوابير وبين جوانب الفجوات، ثم يدقون عليها بمدقات من الحجر فينكسر الصخر على طول الفجوات. وقد عثر في الجيزة على نموذج من هذه المدقات وهى مصنوعة من حجر الجرانيت الأسود (٧) .

وكانت تستخدم في قطع الأحجار الصلبة كالجرانيت كرات من الدولريت (وهو حجر صلد مائل للاخضرار يوجد في بعض وديان الصحراء الشرقية)، يدق بها على الحجر لتفتيته وبالتالى تيسير فصله عن الصخر .

وهكذا لم تكن أدوات المصريين وآلاتهم لتعدو أدوات بسيطة من حجر ونحاس وبرونز وخشب ، مما يجعل العلم الحديث يحنى رأسه إجلالا وتقديرا أمام تلك المنشآت الماردة التى أقامها المصريون ، خاصة إذا علمنا أنهم لم يستخدموا فيها غير العتلات والزحافات (الزلاقات) والجسور والمنحدرات. ولاشك أن ذلك يرجع إلى مهارتهم الكبيرة في توجيه المجهود العضلى للانسان، وقدرتهم على تنظيم جموع هائلة من العمال وتوقيت حركاتهم وإيقاعاتهم بدقة فائقة .

الأصول النباتية للزخارف المعمارية المصرية :

مما يثير انتباه المشاهد للمبانى المصرية ، كثرة الأشكال النباتية المستخدمة كزخارف معمارية في هذه المبانى، وترجع فى أصولها إلى عصور ماقبل الأسرات عندما كان المصريون الأوائل يشيدون مساكنهم من أعواد النبات ومن اللبن. وقد وجدت هذه الأشكال سبيلها إلى العمارة الحجرية ، بسبب ما أضفاه عليها قدمها من قداسة وقد توارثها المصريون جيلا عن جيل بحكم ما جبلوا عليه من الوفاء لماضيهم والتمسك بتقاليدهم القديمة ومن أمثلة ذلك :

١ ـ الكورنيش المصرى ويتوج جدران المعابد وينحنى إلى الأمام فى انحناء رشيق يشبه الانحناء بين رأس الانسان ورقبته وينتهى فى أعلاه بشريط مستوى وكثيرا ماتظهر فيه الخطوط الرأسية التى تمثل فى الأصل نهايات سيقان النبات (شكل ٢٠) وأسفل الكورنيش يمتد مايسمى « بالخيزرانة » (شكل ٢١ [٩]) وهى بروز اسطوانى عليها خطوط متعارضة مائلة تمثل الأربطة، إذ ترجع الخيزرانة فى أصلها إلى حزم من اعواد النبات كانت تقوى بها أعالى الأكواخ وأركانها.

٢ ـ الاساطين القناة أى ذات القنوات. وهذه القنوات إما محدبة أو مقعرة، وترجع فى أصلها إلى حزم الغاب التى كان المصرى الأول يستخدمها فى رفع سقف كوخه. وقد ظهرت هذه الأشكال في مجموعة هرم زوسر المدرج بسقارة (شكل ٢٤)[١٠].

هذه الأمثلة تدل على مدى تأثر المصرى بيئته واخلاصه لها ثم إبداعه باخراج هذا التاثر فى ثوب رشيق .

ومنذ الأسرة الرابعة استخدم البناء المصرى الأعمدة المربعة (شكل ٢٦) ، كل عمود من كتلة واحدة ضخمة من الحجر . وقد يسر ذلك إقامة ابهاء واسعة ، سقوفها بلاطات ضخمة من الحجر يحملها عتب ضخم فوق صف أو أكثر من الأعمدة. وظهر ذلك بوضوح في معبد الوادى لهرم خفرع بالجيزة (شكل ٣٦) . وربما استوحى المصريون الأعمدة المربعة من أشكال الأعمدة أو الدعائم التى كانت تترك فى الصخر قائمة فى المحاجر والمناجم ليعتمد عليها السقف .

ومنذ الأسرة الخامسة ظهرت أغلب الاساطين ذات التيجان النباتية

(شكل٢٧، ٢٨، ٢٩)[١١] التي أصبحت من مميزات العمارة المصرية ومن مفاخرها. وهى تتميز على الأعمدة المربعة بأناقه أشكالها ورشاقتها، فضلا عن أنها تضفى على البناء حياة وجمالا . وما من ريب في أنها ترجع في أصولها الأولى إلى فجر التاريخ عندما كان السكان الأولون في مصر يدعمون عروش أكواخهم بحزم من أعواد النبات أو بفروع الشجر، وبخاصة في الأعياد والحفلات الدينية، ثم لم يلبث أن غدا ذلك تقليدا مرعيا فنشأت بذلك أشكال التيجان النباتية.

ولا بد أنه كان لاختيار البردى واللوتس والنخيل لتحلية أعالى الاساطين أسباب عدة، منها كثرتها إذ ذاك بين نباتات مصر ولجمال تكوينها وحسن أشكالها . وقد ارتبط اللوتس والبردى بتطور الأحوال السياسية فى البلاد، فقد كان البردى رمز الشمال وكان اللوتس رمز الجنوب . وهذه الرمزية حافظت على استمرار الاساطين ذات التيجان اللوتسية والبردية حتي آخر عصور التاريخ المصرى، بينما كان التاج النخيلي يظهر ويختفى من عصر لآخر نظرا لعدم ارتباطه بهذه الرمزية. (١٢)

ومن آثار البناء بأعواد النبات كذلك، تشكيل أسقف المبانى فى الأسرة الثالثة على هيئة انصاف اساطين، وتلوينها باللون الأحمر لكى تحاكى جذوع النخيل التى كانت تسقف بها المبانى المبكرة المشيدة من اللبن . ومنها أيضا عنصر هام من عناصر الزخرفة في العمارة المصرية في كافة عصورها، (ويرجع فى أصله إلى الاطراف العليا لأغصان البردى أى شواشى النبات) على شكل خاص (شكل ٢٢)[١٣] وقد اطلق المصريون على هذا الشكل اسم «خكر» ومعناها زينة أو حلية .

الطرق التى اتبعها المصريون القدماء فى نقل الأحجار ورفعها :

اتبع المصريون في هذا المضمار وسائل بسيطة تعتمد كلها فى أساسها على المجهود العضلى للانسان . فكانت الاحجار الكبيرة تنقل على زلاقات أو زحافات وظلت هـــذه الطريقة مستخدمة حتي عصر الدولة الحديثة . وكانت التماثيل الكبيرة تنقل بنفس الطريقة . وقد عثر على آثار ورسوم تثبت ذلك، فمن الآثار وجد بالقرب من هـرم سنوسرت الثانى فى اللاهون ما يدل على استخدام الزحافات كما عثر على زحافة وسفينة من الخشب من عصر الاسرة الثانية عشرة أيضا فى دهشور (١٤) . ومن الرسوم ذلك الرسم المشهور في إحـدى مقابر البرشة من عصر الدولة الوسطى الذى يمثل جر تمثال من المرمر وزنه حوالى ٦٠ طنا (شكل ٥٣) وقد ربط التمثال إلى زحافة تستقر فوق الارض مباشرة أى بدون أسطوانات خشبية . ويشد الزحافة ١٧٢ رجلا بينما يصب رجـل آخر نوعا من السوائل (ربما كانت المياه أو اللبن والثانى على الأرجح لطبيعة اللبن الدهنية التي تساعد على الانزلاق) على الأرض أمام الزحافة لتفادى الاشتعال نتيجـة الاحتكاك بالارض . ومن الرسوم التى وصلتنا أيضا رسوم من عصر الملك أحمس الاول يصور ستة ثيران وهى تشد زحافة ثبتت فوقها كتلة كبيرة من الحجر (١٥) وهذه الرسوم تدل على أن المصريين اعتمدوا فى جر الكتل الحجرية الصغيرة على الحيوان ، بينما اسندوا جر الكتل الكبيرة للانسان . ولا شك أن ذلك سببه سهولة السيطرة والتحكم في حركات الانسان وإمكان تنظيمها .

ولا يعنى عدم استخدام المصريين للعجلات ، أنهم لم يعرفوا العجلة ، فمن مناظر الاسرة الخامسة أو السادسة ما يمثل سلما مركبا على عجـل يستخدم فى حصار مدينة (شكل ٦٦)(١٦). ومن رسوم الاسرة الثالثة عشرة مايمثل تابوتا

داخل قارب يستقر على زحافة ذات أربع عجلات[١٧] . ورغم معرفة المصريين للعجلة فانهم لم يستخدموها في نقل الاحجار ، وربما يرجع السبب في ذلك إلي عدم تحمل العجلات للكتل الحجرية ذات الثقل الهائل .

ولنقل الكتل الحجرية في النيل كان المصريون يصنعون سفنا خاصة لهذا الغرض ، فقد سجل «أوني» من الاسرة السادسة أنه بنى فى سبعة عشر يوما سفينة من خشب السنط لنقل الاحجار طولها ٦٠ ذراعا (٣٠ مترا) وعرضها ٣٠ ذراعا (١٥ مترا) . وكان نقل المسلات من محاجر الجرانيت في اسوان إلى الاقصر يقتضى بناء سفن ضخمة، لا يقل طولها عن ٦٠ مترا وعرضها عن ٢٠ مترا كما يستفاد مما قاله المهندس «انيني» عن نقل مسلات تحتمس الاول . ولا شك أن تمثال رمسيس الثاني الجرانيتي المفرط في الضخامة ، الموجود في معبد الرمسيوم بطيبة الغربية والذى يبلغ وزنه الف طن ، قد احتاج إلى سفينة ضخمة جدا لنقله من اسوان إلى الاقصر .

ولم يدخر المصريون وسعا في تمهيد وإعداد الطرق من المحاجر إلي النيل، ومن النيل إلى مناطق العمل . وكانوا يبنون جسورا كبيرة في الوهاد والمنخفضات حيث كانت الاحجار تنقل على زحافات من الخشب يجرها الرجال أو الثيران .

أما لرفع الاحجار إلى البناء فقد استخدم المصريون في ذلك المنحدرات والسقالات والهزازات . ويوجد رسم لمنحدر في مقبرة رخميرع وزير تحتمس الثالث (شكل ٥٥)[١٨] . كما يوجد فى نفس المقبرة رسم لسقالة ، يستخدمها العمال فى الوصول إلى الاجزاء العليا من تمثال ضخم للملك تحتمس الثالث .

أما الهزازات فقد عثر علي نموذج لها في أساس معبد حتشبسوت في الدير

البحرى (شكل ٥٤)[١٩] وكانت تستخدم في رفع الاحجار من مدماك (طبقة أو درجة) لآخر .

والطريقة التى كانت تتبع فى استخدام الهزار لهذا الغرض ، هى وضع كتلة الحجر فوق الهزار ، ثم وضــع إسفين من الخشب مديب الطرف Wedge تحت أحد جوانبه ، ثم إمالة الهزار ووضـع اسفين آخر في الجانب الآخر . وهكذا باستخدام عدة أساطين متبادلة يرفع الهزاز وفوقه كتلة الحجر إلى المستوي المطلوب .

وهكذا استطاع البناء المصرى بأدواته البسيطة ووسائله المحدودة ، أن يشيد المنشآت العظيمة التى لا سبيل إلى اقامتها في الوقت الحاضر بغير بكرات من الصلب و «أوناش» ضخمة وآلات هندسية .

وقبل أن نختتم هذه المقدمة عن الوسائل والاساليب التى اتبعها المصريين فى اقامة منشآتهم ، يجدر بنا فى هذه المناسبة أن نناقش من زاوية أخــرى ، ذلك الادعاء الذى يتردد أحيانا على السنة البعض ممن لايعرفون أبعاد حضارة مصر الفرعونية على حقيقتها ، والذى سبق أن أشرنا إليــه (راجع ص ٦٢) ، وهــو أن الفراعنة شادوا منشآتهم وخاصة الاهرامات بالسخــرة وبالآم الفلاحين المصريين ودموعهم . ولا شك أن هذا الإدعاء سببه ذلك الخطأ الذى يقع فيه البعض، وهو أنهم يحكمون على الماضي بمفاهيم ومقاييس الحاضر، فمما لا شك فيه أن كثيرا من الناس، بتأثير الروح المادية التى تسود عالمنا المعاصر، لا يمكنهم أن يتصوروا إمكان بذل مجهود شاق أو القيام بعمل صعب إلا كمقابل للجزاء المادى وبالدوافع المادية وحدها ، وهي دوافــع لا يمكن أن تمد الإنسان بتلك الطاقة الهائلة التي تمده بها الدوافع المعنوية والروحية . ومن

هنا كان تصورهم بأن هذه الأهرامات لا يمكن أن تقام إلا تحت ضغط مادى رهيب وبالسخرة ، بينما لو تعمقنا فى دراسة العقائد المصرية لوجدنا أن هناك دوافع دينية روحية هى التى جعلت الفلاح والعامل المصرى يصنع المعجزات ، فقد كان المصريون يؤمنون ايمانا راسخا بأن الملك هو الوسيط بين الناس والآلهة فى الحياة الأخرى فلن يتحقق للفرد منهم حياة أخرى سعيدة إلا عن طريق الملك ، ومن هنا كان اداء أى عمل من أجل الملك هو بمثابة رصيد للشخص عند ذلك الوسيط، وشفيعا له عند الملك والآلهة فى الآخرة. وعلى ذلك فقد كان كل مصرى يؤمن وهو يشترك فى بناء مقبرة الملك ، أنه سيجزى على ذلك أحسن الجزاء فى الحياة الأخرى ، فأسهمت المصريون فى الحياة الدنيا لكى يضمنوا الخلود فى الحياة الأخرى وعلى ذلك فمن وجهة نظر المصرى لم تكن هناك سخرة فى هذا العمل، إذ المعروف أن السخرة شعور داخلى لدى الشخص نتيجة اجباره على أداء عمل لا يرغب فيه أو لا يجزى عليه الجزاء الذى يرتضيه، ولم يكن هذا دون شك هو شعور المصريين وهم يشيدون آثار ملوكهم .

وبما يكون منشأ الاعتقاد السائد بشأن تسخير المصريين وارهاقهم فى بناء الاهرام ، كلمة عابرة وردت فى رواية المؤرخ اليونانى هيرودوت عن بناء هرم خوفو يقول فيها « لقد مرت عشر سنوات انهكت فيها قوى الشعب لانشاء الطريق الذى جروا عليه الاحجار »(٢٠). ولكن هيرودوت نفسه يذكر أن العمال كانوا يقسمون إلى مجموعات لنقل الاحجار إلى موقع الهرم تتكون كل مجموعة من ١٠٠٫٠٠٠ رجل تعمل لمدة ثلاثة أشهر(٢١). ويرى علماء الآثار المصرية فى عبارة هيرودوت هذه مايشير إلى استخدام العمال فى زمن الفيضان ، وهو الوقت الذى يظل فيه العمال الزراعيون بغير عمل (٢٢).

والحقيقة أن السجلات الاثرية التى وصلتنا عن تشغيل العمال فى إقامة

المبانى الضخمة للفراعنة قد ورد بها ما ينفى تسخيرهم والضغط عليهم. ومن ذلك ماورد على لوحة من عهد الفرعون رمسيس الثانى (الذى يكاد يعادل خوفو في ضخامة منشآته) مايفيد أن رمسيس كان يحرص على توفير الطعام والشراب والكساء بل والعطر لفنانيه وعماله ، ليس ذلك فقط بل أنه ضمن عدم ارهاقهم بتنظيم أوقات راحة يتناوبونها (نوباتجيات) . وهذا لا شك قمة المعاملة الإنسانية . وعلى هذا فلا غرو إذا وجدنا رمسيس يفتخر على اللوحة المذكورة بأن فنانيه وعماله قد أفرغوا كل طاقتهم في عملهم فهو يقول «لقد قمت بعمل كل هذا لأجل أن تسعدوا وأنتم تعملون لي بقلب واحد » (٢٣). ولا شك أن هذا القول ينتفى معه ذلك الادعاء بشأن السخرة .

وكما قلنا أيضا فيما سبق ، لم تكن الدوافع الدينية والروحية هى العنصر الوحيد فى بناء الاهرامات وغيرها من المنشآت المصرية، بل كان هناك عنصرا آخر ساعد على ذلك وهو القدرة الفائقة لدى المنظمين المصريين على تنظيم الجماعات ، ثم الاستعداد الفطرى لدى كل مصرى (الذى اكتسبه من البيئة والتراث المصرى) للاستجابة لهذا التنظيم كما سبق أن شرحنا . (راجع ص ٦٢)

لقد أوضحنا في الصفحات السابقة تلك العوامل التى أثرت في العمارة المصرية والتى أدت إلى أن يكون لها طابع عام تتميز به عن غيرها ، والواقع أنه فى حدود هذا الطابع اختلفت الطرز من عصر لآخر نتيجة لاختلاف الظروف والملابسات . فطراز البناء فى عهد زوسر له صفاته وخصائصه ، إذ يمثل مرحلة الانتقال من العمارة النباتية واللبنية (البناء بالطوب اللبن) إلى العمارة الحجرية . وقد أسهمت في ابداعه مراحل التقدم السابقة ، ووفرة الحجر الجيرى فى مصر

واستثمار مناجم النحاس فى صناعة الأدوات والآلات على نطاق واسع ، فضلا عن شخصية الملك زوسر ومهندسه إمحتب . وكذلك طراز البناء فى الأسرة الرابعة ، فقد جاء معبراً عن عصره وظروفه . ثم نجـــد أن طراز الأسرتين الخامسة والسادسة أقرب شبها بطراز عصر زوسر من طراز الأسرة الرابعة . وعلى هذا النحو كان لكل من الدولتين الوسطى والحديثة طرازها الذى يتمشى مع ظروفها وأحوالها ، بل لقد كان لكل زمن من أزمنة الدولة الحديثة طرازه الذى هيأته ظروفه وأسبابه كما سنفصل ذلك فى الصفحات التالية .

أولا : العمارة الجنـــازية

لا شك أن العمارة الجنازية من قبور وأهرامات ومعابد جنازية (معابد أداء الشعائر وتقديم القرابين لروح الملك المتوفى) هى أول ما يبـدأ المرء بدراسته عندما يدرس العمارة المصرية القديمة . والسبب فى ذلك واضح وهو أن العمارة المصرية القديمة هى فى أغلبها عمـــارة جنازية ، فضلا عن أن العمارة الإلهية (معابد الآلهة) رغم بنائها من الحجر لم يتبق منها الكثير، فيما عدا معابد الكرنك والمعابد المصرية فى النوبة . كذلك فان العمارة المدنيـة (القصور والمنازل) تعتبر فى حكم العدم (فيما عدا آثار تل العمارنة إلى حد ما) ، لأنها كانت تشيد من اللبن والخشب . وقد أقيمت فى مواقع المدن التى تتابعت فى هذه المواقع خلال العصور المتتالية فاندثرت البقايا القديمة .

وفضلا عن ذلك فان العمارة الجنازية بكثرة ما تبقى منهـا ، قد وفرت لنـا سلسلة متصلة الحلقات من التطور المعمارى الذى يتمشى مـــع التطور الدينى

والاجتماعى فى مصر الفرعونية ، فأمكننا من خلال العمارة الجنازية التعرف على تطور عقائد المصريين وأحوالهم وعاداتهم .

لقد كان المصريون يسمون المقبرة بيت الأبدية (بر- إن- نحـح) ولا يعنى هذا أن المقـبرة كانت صورة للبيت أى بيوت الأحياء بحيث يمكن استنتاج طراز أحدهما من طراز الآخر ، بل كان هنـاك اختلاف واضح في تصميم كل منهما . ومع ذلك فما لا شك فيه أن عمارة البيت قـد أثرت في عمارة القبر ، فقد كان لا بد للميت من مكان يدفن فيه ويضم أثاثه الجنائزى ويقدم له فيه القربان وتؤدي فيه الشعائر والطقوس الجنائزية . وقد اقتضى ذلك أن يشتمل القبر على قاعات تحت سطح الأرض وأخرى فوق سطحها يختلف عددها وسعتها وطرازها باختلاف الأزمنة وثراء صاحب القـبر والعقائد السائدة . ومن الطبيعى أن تجد بعض العناصر المعمارية فى البيوت سبيلها إلي عـمارة القبر كالفناء والظُلة (السقيفة) والبهو ذى الأعمدة أو ذى الأساطين . بيد أن ذلك لا يعنى حتما أنه كان صورة مطابقة للبيت .

وقد تطورت عمارة القبر في مصر الفرعونية طبقا لمستوى البلاد الاقتصادى وللأفكار السائدة فيها خلال العصور كما يلي :

العصور السابقة للأسرات والعصر الثينى :

كان المصريون فى فجر التاريخ يدفنون موتاهم فى حفر صغيرة غـير عميقة بيضية أو مستديرة الشكل ، ثم أخـذوا يهيلون فوق المقبرة ركاما من حصى وحجر كعلامة عليه يسترشدون بها عن مكانه ، وكان هذا الركام بداية البناء العلوى للمقبرة الذى تطور فيما بعد إلى المصطبة ثم الهرم .

وكان لما أحرزه المصريون من تقدم فى عصور ما قبل الأسرات ، أثر فى تطور قبورهم ، فاتخذت المقبرة شكلا مستطيلا بجدران مستقيمة ، وقسمت من الداخل إلى قسمين بحاجز من أعواد النبات المضفرة ، خصص أحد القسمين للأثاث الجنائزى ، وكان ذلك الأصـــل فى نشأة القاعات الجانبية الملحقة بغرفة الدفن .

وكان الميت فى أول الأمر يدفن أحيانا على جانبه فى وضع القرفصاء ويلف فى حصير ، ثم أصبح يدفن فى تابوت صغير من فخار أو خشب ويودع معه بعض الأثاث . ومن أهم هـــذا الأثاث صلايات (*) من حجر الشست وصحاف وقدور تحوى طعاما وبقايا شراب ، وكذلك سكاكين ومناجل من حجر الظران (الصوان) . وكان ذلك منشأ الأثاث الجنائزى الذى امتلأت به المقابر المصرية فى العصور التاريخية .

ولا شك أن تصميم المقابر فى العصر الثينى إنما هو تطور نحو الرقى عن مقابر عصر ماقبل الأسرات ، فبالرغم مما تعرض له هذا التصميم من تغيرات وتطورات ، فقد ظل التصميم الأساسى للمقابر طوال العصر الثينى يتلخص فى بناء سفلى تحت سطح الأرض يحوى غرفة الدفن ثم بناء علوى من اللبن فى شكل مستطيل بنيت واجهاته تقليدا لواجهات المنزل أو القصر ويطلق علماء

(*) الصلايات ومفردهـــا « صلاية » تطلق على اللوحات الاردوازية التى كانت تستخدم فى سحق الكحل فى الأعياد والمناسبات الدينية . وكانت تنقش بمنـــاظر دنيوية ودينية . وأغلب هذه الصلايات ذات شكل بيضاوى ، وفى وسطها تجويف لسحق الكحل ومن أمثلتها صلاية الأسود (شكل ٥٧) وقد استمر استخدامها فى أوائل العصر التاريخى . كما تدلنا على ذلك صلاية الملك نعرمر (شكل ٦٠ ، ٦١) وقد اختفت هذه الصلايات فى العصر التاريخى .

الآثار على تلك المبانى العلوية « مصاطب » (لأنها تشبه في انحدار جوانبها المصاطب التى أمام البيوت في الريف المصرى).

وتوجد مقابر ملوك العصر الثينى فى منطقتين ، احداها في الجنوب في أبيدوس أو ثينة (ومنها ما يوجد فى نقادة) والأخرى فى الشمال فى سقارة، ويرجح العلماء أن مقابر سقارة هى المدافن الحقيقية التى دفن فيها ملوك ذلك العصر ، بينما كانت مدافن أبيدوس قبورا رمزية أو تذكارية ، ترمز إلى ارتباط الملك بالجنوب وتجسد فكرة الازدواج المألوفة لدى المصريين .

ويمكننا أن نشاهد فى مقابر العصر الثينى جميع العناصر التى تطورت فيما بعد خلال عصر الدولة القديمة ، ويتجلى ذلك بوضوح فى مقابر ملوك الاسرة الأولى في أبيدوس، إذ يظهر فيها شكل المصطبة، وأمام المصطبة لوحتان مستديرتان من أعلاها عليها رسم لواجهة القصر الملكي ، وقد نقش في هذه الواجهة اسم الملك . وكان المقصود من ذلك ارشاد الروح إلى المقبرة . وأحسن مثال لهذه اللوحات هى لوحة الملك « جت» (أو زت)[٢٤] المشهورة وهى تمثل اللقب الحورى لهذا الملك .

وقد ظهرت منذ بداية الأسرة الأولى تلك الخاصية المعمارية الهامة التى ميزت العمارة المصرية في العصر الثينى ، وهى « المشكاوات » أو « الفجوات المنتظمة» (شكل ٥ ب) ، التى ذكرناها فيما سبق عند حديثنا عن التأثيرات العراقية (راجع ص ٢٢ – ٢٦) :

وقد ظهرت فى مقابر العصر الثينى ظاهرة أخرى شاعت فى المقابر المبكرة فى العراق هى دفن أتباع الملك وحريمه حول مقبرته ، فقد بلغ عدد الذين دفنوا

حول مقبرة نعرمر بأبيدوس ٣٣ شخصا (٢٥)، بينما احتوت المقابر الملحقة بمقبرة الملك « جر » على ٣٣٨ مقبرة أغلبها لنساء يغلب أنهن نساء الحريم الملكى، كما توجد بينها مقابر لرجال يبدو أنهم رجال البلاط والحاشية. وقد وجدت مثل هذه المقابر ملحقة بجميع مقابر ملوك الأسرة الأولى تقريبا سواء فى أبيدوس أو فى سقارة (٢٦). وقد بدأت هذه الظاهرة تختفي من سقارة أولا منذ أواخر عصر الأسرة الأولى، إذ لم يعثر حول مقبرة الملك « قع » (قاعا) على مقابر لأتباعه، بينما وجد حول مقبرته فى أبيدوس ٢٤ مدفنا لهؤلاء الأتباع، وقد فسر بعض الباحثين ظاهرة دفن أتباع الملك ونساء الحريم حوله بأنهم كانوا يقتلون عند وفاة الملك لكي يصحبوه فى العالم الآخر، وهى العادة المعروفة باسم « التضحية البشرية ». بينما يعترض آخرون على هذا التفسير (٢٧).

وعلى أية حال، فاذا كانت هذه العادة قد اتبعت فعلا في عصر الأسرة الأولى، فربما تكون قد انتقلت إلى مصر مع التأثيرات العراقية. لأن هذه العادة ظهرت أول ما ظهرت في مصر في أبيدوس أى بالقرب من المناطق التى وجدت بها التأثيرات العراقية، والواقعة عند نهاية الطرق القادمة من البحر الأحمر (وادى الحمامات ووادي عباد) كما سبق أن ذكرنا، وخاصة أن هذه العادة لم تظهر فى مخلفات الحضارة المصرية التى ظهرت في هذه المناطق قبل عصر ظهور التأثيرات العراقية مثل حضارة العمرة التى امتدت إلى وادى الحمامات، إذ وجدت فى مقابر العمرة دمى صغيرة لرجال ونساء من المفروض أنها نماذج تمثل خدم المتوفى وأتباعه وحريمه (٢٨)، (بدلا من جثثهم). وهذه الدمى والنماذج تطورت فى العصور التاريخية إلى ما يعرف بتماثيل الخدم التى شاعت فى عصر الدولة القديمة، ثم إلى تماثيل الشوابتى (أو الأوشابتى بمعنى المجيبات)

فى عصر الدولة الحديثة. وهكذا كان المصريون يتوصلون إلى حلول للمشكلات الدينية بأسلوب أكثر إنسانية يتمشى مع الروح المصرية .

« عصر الدولة القديمة »

هرم زوسر ومجموعته الهرميـــة فى سقارة :

ما أن تشرق شمس الأسـرة الثالثة ، حتى تدخل مصر فى عصر جـديد فى تاريخ العمارة يتميز باستخدام الحجر على نطاق واسع. وأقدم مثال على ذلك هرم زوسر المدرج (شكل ٣٠، ٣١) ومجموعته.

ويبدو أن فكرة هذه المجموعة الفريدة كانت من ابتـكار « إيمحتب » مهندس الملك زوسر ، فعلى هضبة سقارة ترتفـــع لأول مرة فى تاريخ مصر أبنية بأكملها من الحجر الجيرى ، فى حين أن الحجر لم يظهر قبـل ذلك إلا فى مواضع قليلة متفرقة (*) .

وتتكون هذه الأبنية من الهـــرم المدرج ومجموعة من المعابد والهياكل حوله (شكل ٣٠) [٢٩] . هى المعبد الجنازى الواقـع إلى الشمال منه ، ومعبد اليوبيل وهو المعبد الخاص بالاحتفال بالعيـد الثلاثينى أو عيد سد ، والجوسق الملكى الذى كان الملك يرتدى فيه ملابس الاحتفال ، ثم منصة التتويج حيث

(*) ومثال ذلك استخدام كتل جرانيتية خشنة فى أرضية قـــبر الملك « دن » بأبيدوس ، وكسوة جدران حجرة دفن الملك « خـــم - سخموى » اخر ملوك الأسرة الثانية بأبيدوس بالحجر الجيرى المصقول ، وبناء الغرف السماوية فى مقابر الأشراف بحلوان تى العصر الثينى بالحجر الجيرى المصقول أيضا (مصر فى العصر العتيق ص ١٧١ - ص ١٧٣).

يتوج الفرعون كملك للوجه البحرى وملك للوجه القبلى . وأخيراً بيت الشمال وبيت الجنوب . وهـذه الثنائية لا شك استمرار لتلك التقاليد التى حافظ عليها المصريون حتى آخر عصورهم كما سبق أن ذكرنا (راجع ص ٣٤ ، ٥٢).

وإزاء هذا التقدم الكبير في فن للبناء وغيره من مظاهر التقدم التى ظهرت فى الأسرة الثالثة ، اعتقد كثير من الباحثين بأن الإنجـــازات الحضارية التى ظهرت منذ الأسرة الثالثة ، إنمـا هى حادث فجائى فى تاريخ الحضارة المصرية وأنها من صنع جنس جديد غزا مصر قبيل عصر الأهرام وأن هذا الجنس هو صاحب الطفرة الحضارية التى ظهرت في عصر الأهرام .

والواقع أن هـــذا الرأى بعيد عن الصواب ، لأن الذى يتأمل فى تلك المنشآت يجد أنها تطور طبيعى عن مظاهـر حضارية مشابهة سبقتها ، فمثلا لم يبن الهرم المدرج مرة واحـدة ، بل كان فى الأصل مصطبة كبيرة ، وعندما تبين للمهندس « إيمحتب » الذى شيده أن السور المحيط بالهرم ومعابده يحجب هذه المصطبة من بعيد ، فانه زاد في حجم هذه المصطبة وشيد فوقهـــا خمسة مصاطب على مرحلتين فشيد ثلاثة مصاطب أولا ثم مصطبتين وزاد فى حجم البناء كله نحو الشرق [٢٩] . وبذلك تكون الهرم من ست مصاطب ارتفاعها ٦٠ مترا .

وربما كان هنالك دافع اجتماعي دفع إيمحتب إلى هذه الفكرة ، هو شيوع شكل المصطبة في مقابر من هم دون الفرعون من أمراء وكبار موظفين ، مما استلزم ضرورة تمييز مقبرة الفرعون بما يتفق مع مركزه العظيم ومع ألوهيته . فالهرم المدرج بذلك قد حقق الأهداف الدينية والاجتماعية إلى جانب الأهداف المعمارية . وهذا كله يعنى أن فكرة بناء الهرم المدرج نبتت فى مصر . وإن

بعض مصاطب الأسرة الأولى تثبت ذلك بوضوح، إذ بنيت جوانب هـذه المصاطب على هيئة مدرج ارتفاع كل درجة من درجاته نحو ¼ متر كما هو الحال في مقبرة الملك « عج - ايب » في سقارة (٣٠) .

وبالمثل لم تكن فكرة المعابد الملحقة بالأهرامات بالفكرة المستحدثة في عصر الأسرة الثالثة ، بل كانت سابقة على ذلك العصر بكثير ، إذ ظهرت منذ عصر الأسرة الأولى . فقد عثر على معبد جنازى مبنى من اللبن شمـال مقبرة الملك « قاى عا » (قع) آخـر ملوك الأسرة الأولى (٣١) . وهو بموقعه في شمال المقبرة وبنظام قاعاته ودهاليزه ، يشبه المعبد الجنـازى فى شمال الهـرم المدرج ويمكن أن يكون أصلا له . وهكذا تتمثل فى عمارة الأسرة الأولى كثير من تقاليد عمارة الاسرة الثالثة .

ولقد كانت مجموعة المعابد الملحقة بالهرم المدرج تؤدى وظائف هامة، فالمعبد الواقع إلى الشمال كان المعبد الجنازى الذى تؤدى فيه طقوس القربان لروح الملك ، أما المعابد والهياكل الواقعة إلى شرق الهرم فكانت لها وظيفة هامة ، هى الاحتفال باليوبيل أو العيد الثلاثينى للملك (عيد سد). وكان الغرض من هذا العيد تجديد شباب الملك وإعادة تتويجه ملكا على البلاد .

وأصل هذا الاحتفال غير معروف بالضبط ، ولـكن يغلب على الظن أنه عاد إنسانية راقية ، حلت محـل عادة وحشية قديمة كانت تقضى بقتـل الملك الحاكم عندما يكبر في السن (ربما بعد أن يقضى ثلاثين عاما فى الحكم)، واحلال ملك شاب محله . وقد ظلت هذه العادة متبعة لدى بعض القبائل الأفريقية حتى عهد قريب (٣٢) .

وكان احتفال اليوبيل أو العيد الثلاثينى يتضمن دخـول موكب يقوده أحد الكهنة ، إلى مجموعة من المقاصير تحيط بفناء معبد اليوبيل ، وتخصص كل

مقصورة منها لاله إحدى مقاطعات الوجه القبلى . وبعد الحصول على موافقة كل إله بتجديد حق الملك فى الحكم ، يؤخذ الملك إلى منصـة التتويج حيث يجلس على عرش الوجه القبلى ، لـكى يتوج بالتاج الابيض الخاص بالوجه القبلى (شكل ٩) ثم يعاد الاحتفال من جديد في المقاصير الخاصة باقاليم الوجه البحرى،ويتوج مرة أخرى بالتاج الأحمر فوق منصة التتويج ثم يجرى طقس دينى تربط فى اثنائه زهرتان احداهما اللوتس ، والأخرى البردى حول وتد مثبت فى الأرض رمزا لاتحاد المملكتين (شـكل ١٠) . ولتوكيد شباب الملك وحيويته ، كان على الملك أن يجرى مسافة معينة. وقد صور الملك زوسر على جدار إحـدى الحجرات الداخلية فى الهرم المدرج وهو يؤدى هـــذا الطقس.(٣٣)

ويرى بعض الباحثين أن معبد اليوبيل لم يشيد ليحتفل فيه الملك وهو على قيد الحياة بيوبيله (عيد سد)،وإنما كان مبنى رمزيا ضخما ، يتيح للملك المتوفي أو لقرينة (الكا) الاحتفال بهذا العيد من وقت لآخر في الحياة الأخرى ، التى تصورها المصريون على غرار الحياة الدنيا بكل مافيها من مختلف أوجه النشاط. وذلك الاحتفال يكفل للملك التجدد الدائم فى حياة أبدية يستمتع فيهـــا بسلطاته الملكية . ويستدل أصحاب هذا الرأى على ذلك ، بعدم وجود مثيل لمعبد اليوبيل الخاص بزوسر في المبانى الملحقة بالأهرمات بعد عصر زوسر.وقد استعيض عن بنائه ، برسم الصور التى تمثل الشعائر الهامة لليوبيل الملـكى على جدران الابهاء والقاعات فى بعض المعابد الجنازية في العصور التالية وفي معابد الشمس. وعلى أية حال فليس هناك مايمنع أن يكون معبد اليوبيل هذا مخصصا للاحتفال بالعيد الثلاثينى فى حياة الملك ، ثم يصبح رمزا لتجدد هذا الاحتفال بعد وفاة الملك أى في حياته الأخرى .

ومن أروع العناصر العمارية في المباني الملحقة بالهرم المدرج ، الزخارف النباتية الشكل المشتقة من أشكال نبات البردى وحزم البوص وزخارف «الخكر» (شكل ٢٣) والاشكال المشتقة من عمارة اللبن مثل الشكاوات (شكل ٣٠، ٣١). وقد ترجم المعماري المصري هذه الاشكال التي كانت سائدة فيما شيده المصري الأول باللبن وأعواد النبات قبل أن يعرف البناء بالحجر ، ترجمها إلى الحجر، فأضفت هذه الزخارف على المباني رشاقة وجمالا ، قل أن نجد لها نظيرا فى الابنية التي وصلتنا من عصر الدولة القديمة ، ومن ذلك اشكال الاساطين ذات التيجان التي على شكل زهور البردى (وربما اللوتس أيضا)، والاساطين التي على شكل حزم الغاب المربوطة ، وبعضها من النوع المقنّي (شكل ٢٣)، والأخرى من النوع المضلع ، وتظهر هذه الأخيرة بوجه خاص فى بهو المدخل المؤدى إلى فناء الهرم (شكل ٢٤) وهو بهو ضخم طوله ٥٤ مترا ويحتوى على صفين من الاساطين فى كل صف عشرون اسطونا ذوو نسب رشيقة. وقد نحت الاسطون في شكل حزمة غير كاملة (نصف دائرية تقريبا) من الغاب وله تاج يشبه الرباط من ورق الغاب أو سعف النخيل .

أما الأساطين ذات التيجان التي على شكل زهرة البردى المتفتحة ، فتبرز من جدارن «بيت الشمال» (شكل ٢٥) . وربما كانت توجد بالمثل أساطين ذات تيجان علي شكل زهرة اللوتس في بناء «بيت الجنوب» . إذ لم يعثر فى هذا البناء إلا على بقايا عمود واحد لا توضح شكل[٣٤] .

ويلاحظ أن هذه الاساطين كلها غير قائمة بذاتها بل متصلة بالجدران (الاشكال ٢٣، ٢٤، ٢٥). ويبدو أن المصريين وهم مازالوا حديثي عهد باستخدام الحجر وباحلال الأعمدة والاساطين الحجرية محل الدعائم المبنية باللبن والأعمدة

المتخذة من النبات ، والتى كانوا يرفعون أسقف أكواخهم فوقها . يبدو أنهم مازال يخاجلهم الشك فى قدرة العمود (الاسطون) الحجرى على حمل السقف وحده شأنه في ذلك شأن العمود النباتى .

هذا وقد اكتمل تمثيل الاشكال النباتية فى هـذا البهو ، فنحت سقفـه من أسفله بما يمثل جذوع النخيل ، ربما ليحاكى بهو المدخل الذى كان يؤدى إلى قصر زوسر فى منف .

وهكذا تتمثل في مبانى زوسر منذ اكثر من أربعة آلاف وخمسمائه عام ، ولأول مرة في تاريخ العالم على الاطلاق ، عمارة ضخمة من الحجر توحى بالوقار والجلال . وقد حاكى البناء فيها كثيرا من خصائص المنشآت من اللبن وأعواد النبات ، وهى تدل على طراز معمارى خاص يمثل مرحلة الانتقال إلى البناء بالحجر ، اجتمعت فيه لأول مرة في العمارة الحجرية مجموعة من العناصر المعمارية والزخرفية ، تميزت بها العمارة المصرية طوال تاريخها ، منها الكورنيش المصرى والخيزرانة والأساطين النباتية وهى أقدم مايعرف من اساطين ، وإن كانت مازالت فى مراحلها الأولى من التطـور بالبناء بالحجر ، إذ لم تبلغ الاساطين الحجرية غاية تطورها إلا فى الأسرة الخامسة . ومنذ ذلك الوقت غدت الاساطين من الخصائص المميزة للعمارة المصرية ، حتى لتعتبر مصر أصل العمارة ذات الاساطين (٣٥).

ويرجع الفضل الأول فى ذلك كله إلى ذلك المهندس العبقرى ايمحتب الذى وإن لم يكن أول من بنى بالحجر ، إلا أنه أول من بنى به مبانى ضخمة ذات طابع فنى واضح ، قلد فيه طرار المنشآت الأولى من أعواد النبات والطين .

التطور من الهرم المدرج نحو الهرم الكامل :

خلال الفترة الباقية من الاسرة الثالثة وبداية الاسرة الرابعة ، نشاهد مراحل هذا التطور . وتتلخص هذه المراحل فيما يلي :

(١) في هرم ميدوم : الذي شيده الملك «حوني » (حو) آخر ملوك الأسرة الثالثة وهو على هيئة برج ضخم من ثلاث درجات . وقد أتم الملك سنفرو هذا الهرم فنسب إليه (٣٦) .

(٢) في الهرم الجنوبي في دهشور . وقد شيده سنفرو أول ملوك الأسرة الرابعة ، وهو أول محاولة لبناء الهرم الكامل، وأضلاعه غير مستقيمة بل تنحني نحو الداخل عند منتصفه ، لذلك سمي الهرم المنحني (٣٧) .

(٣) في الهرم الشمالي في دهشور : وقد شيده سنفرو بعد الهرم الجنوبي وهو هرم كامل بني من الحجر ويكاد ينافس هرم خوفو في مساحته ، إذ يبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدته نحو ٢٢٠ مترا ، أي أنه يقل فقط عشرة أمتار عن طول قاعدة الهرم الأكبر . بينما يقل كثيرا في ارتفاعه عن الهرم الأكبر إذ يبلغ ارتفاع هرم سنفرو ٩٩ مترا بينما ارتفاع الهرم الأكبر ١٤٦ مترا . ويرجع هذا الفارق الكبير في الارتفاع بين الهرمين إلى أن زاوية ميل هرم سنفرو صغيرة إذ لا تزيد على ٤٣ درجة (٣٨) بينما تصل زاوية ميل هرم خوفو إلى حوالي ٥١ درجة .

ويمكن اعتبار عصر سنفرو مؤسس الأسرة الرابعة ، بأنه عهد جديد في تاريخ العمارة المصرية ، إذ يرجع إليه أول هرم صحيح ، وأول مجموعة هرمية كاملة . وقد أصبحت آثار سنفرو هي النموذج الذي احتذاه بناة الأهرام من بعده .

وقد تمثلت المجموعات الهرميـة بوضوح فى الجيزة (شكل ٣٤) وخاصة مجموعة هرم خفرع ، إذ عثر على عناصر هذه المجموعة كاملة وهذه العناصر هى:

١ ـ الهرم (شكل٣٤-١) ويحيط به سوره الخارجي المشيد من الحجر(٢).

٢ ـ معبد جنارى (٢) يلاحق الواجهة الشرقية للهرم .

٣ ـ طريق صاعد (٣) طويل يربط بين المعبد الجنـــازى فوق الهضبة ، وبين معبد الوادى على حافة الأرض المزروعة (٤) .

٤ ـ معبد الوادى (٥) ويقع عند النهاية السفلى للطريق الصاعد ، وكان هذا المعبد فى الوقت ذاته مدخلا للمجموعة الهرمية كلها .

٥ ـ حفـر منقورة فى الأرض حول الهرم على هيئة السفن تمثـل المراكب الجنازية كما سنذكر بعد . ولو أنه لم يعثر حتى الآن على سفن حول هرم سنفرو لعدم حفر المنطقة حفرا تاما (٣٩) . ولكن عثر على أمثـال هذه السفن حول أهرام خوفو وخفرع .

وسوف نجد أن هذا النظام قد اتبع في بناء المجموعة الهرمية طوال عصر الأسرات الرابعة والخامسة والسادسة أى منذ أوائل عصر الدولة القديمة حتى نهـايتها .

أهرام الجيزة ـ هرم خوفو أو الهرم الأكبر :

خلف خوفو والده سنفرو على العرش ومن المحتمل أنه نشأ متأثرا بعظمة مبانى والده فى ميدوم ودهشور ، فوقع اختياره على منطقة تقـــع على حافة الصحراء غربى الجيزة . وأقام عليها هرما أكبر حجما من هرم والده ، وتبعه ملكان آخران من مـــلوك الأسرة الرابعة هما « خفرع » و « منكاورع »

(منقرع) فشيدا هرميهما جنوب هرم خوفو بمسافة قصيرة . وكان لكل من هذه الأهرامات اسما يعرف به . فكان هرم خوفو يسمى « أفق خوفو »(٤٠) (اخت ـ خوفو) وكان هرم خفرع يسمى خفرع العظيم (ور ـ خفرع) وكان هرم منكاورع يسمى « منكاورع المقدس » (حر ـ منكاورع) .

وتتفق اهرامات الجيزة ـ بالإضافة إلى شكلها العام وطراز بنائها ـ في عدة نواح أخرى ، منها أن واجهات الهرم الأربعة تواجه الجهات الأصلية ، ومنها أيضا أن جميع مداخلها تقع في الواجهة الشمالية ، وهذه الظاهرة تتلاءم مع العقيدة المصرية بأن الروح تطير بعد الموت إلي الشمال حيث تتحد بمجموعة النجوم التي كان المصريون يسمونها « النجوم التي لا تعرف الفناء » (إيخيم ـ سك) ، وهي مجموعة النجوم القطبية الدائمة اللمعان . وكان المصريون يعتقدون أن الروح تأتي من مستقرها بين هذه النجوم أي من الجهة الشمالية لزيارة الجسد المدفون داخل الهرم .

وهرم خوفو : أو كما يعرف باسم « هرم الجيزة الأكبر » لا شك أعظم هذه الأهرامات ، بل هو يمثل دون شك أعظم ما وصل إليه بناء الأهرام من حيث الحجم وفن المعمار . وقد قدر بعض الباحثين أنه عندما كان كاملا ، كان يحوي ٠٠ ر ٢٫٣٠٠ كتلة حجرية تقريبا تزن كل منها ٢٫٥ طن في المتوسط ، ويصل وزن بعضها إلى ١٥ طنا . ويبلغ طول كل ضلع من جوانب الهرم ٢٣٠ مترا وارتفاعه الأصلي ١٤٦ مترا (حاليا ١٣٧ مترا) ويشغل مساحة تبلغ ١٣ فدانا أو ٥٤٠٠٠ مترا مربعا .

ويقع مدخل الهرم الأكبر في الناحية الشمالية ويؤدي إلى ممر هابط (شكل ٣٣ ـ ١) ثم طريق صاعد (شكل ٣٣ ـ ٤) ، يلتقي بدهليز متسع يسمى

« البهو الكبير » (٧) يبلغ طوله ٤٧ مترا وارتفاعه ٥ر٨ أمتار ، ويؤدى إلى حجرة الدفن (٨) . وتوجد بالهرم غرفتان أسفل غرفة الملك ، احداها تحت سطح الأرض (٣) والأخرى على ارتفاع ٢٠ مترا فوق سطح الأرض، وتعرف باسم غرفة الملكة (٦) وهى تسمية خاطئة . وسبب وجود هاتين الغرفتين أن المصريين بنوا الهرم على دفعات ، فأولا بنوا هرما صغيرا فحفروا له حجرة الدفن الموجودة أسفل الأرض وموقعها يناسب حجمه . وعندما زادوا في حجم الهرم ، أنشأوا الغرفة المسماة بغرفة الملكة ، وعندما زادوا حجمه للمرة الثانية شيدوا الغرفة المعروفة حاليا بغرفة الملك . فجميع الغرف في الهرم كان الغرض منها إذن هو دفن الملك فقط . وهناك دليل ظاهر يوضح لنا هذه الزيادة التى اتبعت فى بناء الهرم ، هو عدم نفاذ « مسلكى الهواء » (*) اللذين يخرجان من جانبي غرفة الملكة . وكان من المفروض أن تصلا إلى خارج الهرم كما هو واضح فى مسلكي الهواء اللذين يخرجان من غرفة الملك (١٠) .

وبالهرم الأكبر ظواهر معمارية فريدة ، وتتجلى إحداها في بناء البهو الكبير (٧) الذي يروع المرء بضخامته واتساعه . ويدل صقل أحجاره ودقة تلاحمها على مهارة فى البناء بلغت حد الكمال . والسقف يرتفع فى شكل قبو مدرج لا يكاد يشبهه شيء فى تأثيره الضخم . ويتألف من سبعة مداميك (درجات) لا يزيد بروز كل مدماك عن سابقه على سبعة سنتيمرات .

والظاهرة الفريدة الثانية ، هى تلك الدقة الفائقة في تسويةالأحجار وخاصة

(*) اصطلح الباحثون على تسمية هذه الفتحات بهذا الاسم باعتبار أنهما فتحات للتهوية ولو أن الاعتقاد السائد أنه كان لها غرض جنازي هو في الغالب أن تكون هذه المسالك طريقا لزيارة الروح لجثة الملك .

أحجار الكسوة الخارجية ، التى يبلغ وزن الكتلة منها ١٥ طنا بحيث لا يكاد المرء يرى ما بينها من لحامات (المونة) . وهى أدق من أية لحامات أخرى فى كافة العمارة المصرية بل فى أى مكان آخر فى العالم . ويقول «فلندرز بترى» أنها لا تزيد على ربع المليمتر[٤١] .

وهناك ظاهرة فريدة أخرى تتجلى فى طريقة تخفيف ثقل الأحجار الواقع على سقف حجرة الدفن . فرغم أن المصريين شيدوا سقف هذه الحجرة من تسع كتل ضخمة من حجر الجرانيت الصلد ، يبلغ وزن الكتلة الواحدة ٥٠ طنا ، فقد احتاطوا من احتمال سقوط سقف الحجرة تحت ضغط الثقل الهائل لأحجار الهرم المبنية فوقها ، والتى يبلغ ارتفاعها حوالى ١٠٠ متر فوق سقف الحجرة . وقد اتبع المصريون فى ذلك حيلة معمارية تثير اعجابنا ، وهى أنهم أفرغوا خمس غرف صغيرة فوقها ، لا يزيد ارتفاع الواحدة عن متر واحد (شكل ٣٣ ــ ٩)، ثم بنوا سقف الحجرة العليا على هيئة جمالون (مثلث) ، لتوزيع الثقل الواقع فوقه والقائه على الجانبين .

ومن بين الأجزاء الداخلية للهرم الأكبر بئرا أو ممر شبه رأسى ذو شكل متعرج (شكل ٣٣ ــ ١١) ، ويعتبر وجودها ردا على الادعاء القائل بأن بناة الأهرام لم يكونوا يقيمون وزنا لأرواح العمال الذين كانوا يسخرونهم فى بناء الهرم ، فان حفر هذه البئر يدل على حرص بناة الهرم على أرواح العمال الذين قاموا بسد الممر الصاعد (٤) بكتل الأحجار ، وذلك بتوفير مخرج لهم بعد اتمام مهمتهم[٤٢] . إذ كان لابد من دفع هذه الأحجار من الداخل ليسد هذا الممر الذى ينتهى عند بداية البهو الكبير (٧) مما كان يترتب عليه حجز العمال الذين يقومون بهذا العمل فى البهو الكبير ، فأعد البئر (١١) التى تصل بين بداية

البهو الكبير وبين الممر الهابط (٢) المؤدى إلى الغرفة الواقعة تحت سطح الأرض (٣) والذى يوصل إلى باب الهرم (١) . فلو لم يحرص بناة الهرم على أرواح هؤلاء العمال لما كلفوا أنفسهم بحفر هذه البئر ولتركوا العمال يهلكون داخل الهـرم .

وللهرم الأكبر معبدان أحدهما جنازى وقد اندثرت أغلب معالمه ، والآخر معبد الوادى ، وتوجد أطـــلاله أسفل قرية نزلة السمان . ولذلك لا تعطى معابد الهرم الأكبر فكرة واضحة عن مجموعة المعابد الملحقة بالأهـرام . ولكن التى تفيدنا فى هذه الناحية هى المعابد الملحقة بهرم خفرع .

مراكب الشمس :

يطلق هذا الاسم عادة على السفن التى عثر عليها بجوار الأهرام وإن كانت التسمية لا تعبر عن الغرض من هذه المراكب تعبيرا دقيقا . فقد كان الغرض منها أن تكون رمزا لرحلة الملك المتوفى مع إله الشمس فى السماء ، ليكتسب الملك من إله الشمس صفتى التجدد والخلود . أى أنهـــا كانت سفنا جنازية بالنسبة للفرعون ، وإن كانت تتعلق برحلة الشمس فى السماء . ومن هذا النوع المركب المحفورة فى الصخر إلى الشرق من هرم خوفو ، التى تعتبر أكبر وأوضح سفينة من السفن المحفورة حول الأهرامات . وكانت هـــذه الحفرة تحوى فيما مضى سفينة كاملة من الخشب وقد ثبت ذلك بصفة قاطعة ، نتيجة العثور على سفينة خشبية كاملة (١٢) فى عام ١٩٥٤ فى جنوب هذا الهرم ، يبلغ طولها ٤٣ مترا وعرضها حوالى ستة أمتار وبها مقصورة لجسد الملك مساحتها تسعة أمتـار . وقد تبين من فحص هذه السفينة ، انها استخدمت فى رحلة فوق الماء ، بدليل

وجود حزوز للحبال في الخشب . ويرجح أن الغرض من هذه الرحلة كان الانتقال بجثة خوفو في النيل قبل دفنها في الهرم ، لزيارة عواصم مصر القديمة ذات الشهرة الدينية مثل بوتو وسايس وهليوبوليس وغيرها .

هرم خفرع والمعابد الملحقة به:

لا يصل هرم خفرع (أو الهرم الثاني) إلى مستوى هرم خوفو من حيث دقة البناء وضخامة الكتل الحجرية المستخدمة في بنائه . وهو أقل من هرم خوفو ارتفاعا بعدة أمتار إذ يبلغ هذا الارتفاع حاليا ١٣٦ مترا (وكان فيما مضى ١٤٣ مترا) وإن كان يبدو من بعيد أكثر ارتفاعا من هرم خوفو . ويرجع ذلك إلى أنه شيد فوق أرض مرتفعة قليلا . ويبلغ طول قاعدة هرم خفرع ٢١٥ مترا .

وأهم المعالم الخارجية لهرم خفرع ، هي الجزء الباقي من كسوته الخارجية التي ما زالت باقية بالقرب من القمة ، وهي من الحجر الجيري . كما حفظت بعض أجزاء الكسوة عند القاعدة وهي من حجر الجرانيت الوردي الذي استخدم فقط لكسوة المدماك الأسفل . والجزء الأكبر من الممر الذي يوصل إلى غرفة دفن خفرع وكذلك هذه الغرفة ، تقع كلها في مستوى سطح الأرض تقريبا ، وذلك على العكس من هرم خوفو . وتعتبر مجموعة هرم خفرع كما قلنا أكمل المجموعات الهرمية في جبانة الجيزة . فنجد معبد الوادي على حافة الصحراء وهو يلاصق تمثال أبي الهول (شكل ٣٤) لذلك ساد اعتقاد خاطئ قديما أنه معبد أبي الهول إلى أن تم الكشف عن معبد أبي الهول أمام التمثال مباشرة وقد ضاعت أغلب الأجزاء العليا من جدرانه

وواجهة معبد الوادي (شكل ٣٥ ـ أ) تتجه نحو الشرق وأمامه مرسى

على قناة ، الجـــزء الجنوبى منها يمر تحت نفق بنى من كتل ضخمة من الحجر الجيري . وكان الدخول إلى المعبد عن طريق مدخلين (٤٤) أحدهما فى الجهة الشمالية (١) والآخر فى الجهة الجنوبية (٢) ، ويوصل كلا المدخلين إلى ردهة طويلة (٣) عثر عالم الآثار الفرنسى ماريت Mariette داخل بئر فيها على تماثيل من الديوريت للملك خفرع أحدها هـــو التمثال المشهور فى المتحف المصرى (شكل ٧٠) (٤٥) ومن هذه الردهة يخرج ممر يؤدى إلى بهو على شكل حرف T (٤) كان سقفه محمولاً على ستة عشر عمودا مربعا من الجرانيت الأحمر . وكان يستند على جدران هذا البهو ثلاثة وعشرون تمثالا للملك . (شكل٣٦) (٤٦) .

وبالإضافة إلى ضخامة الأعمدة المربعة يلاحظ أن كل عمود نحت من كتلة واحدة من الحجر (شكل ٢٦) وهذه أول مرة نجد فيها عمودا منفردا . فقد ظهرت الأعمدة في مبانى زوسر وهى متصلة بالجدران (الأشكال ٢٣،٢٤،٢٥)، وقد قلنا فيما سبق أن ذلك يرجع إلى تشكك المصريين فى قدرة العمود الحجرى المنفرد على حمـــل السقف ـ لحداثة عهدهم باستخدام الحجر ـ فنحتوه متصلا بالجدران شأن العمود النباتى عندما كانوا يربطونه إلى جدران الكوخ المصنوعة من أعواد النبات أو المبنية بالطين . ويبدو أن هذا الشك لم يزايلهم تماما حتى عهد الأسرة الرابعة وهو العصر الذى بلـغ فيه البناء بالحجر القمة . إذ عندما أقاموا عمـودا منفردا نحتوه فى شكل مربع ، وهـو الشكل الذى يضفى على العمود كبير قدر من الصلابة، بل وفوق ذلك نحتوه من قطعة حجر واحـدة ولم يبنوه من كتل فوق بعضها ضمانا لصلابته وقوة تحمله وقد رصفت أرضية المعبد بـبلاط من المرمر المصرى وكسيت جدرانه السفلى بالجرانيت ، وقـد أجيد صقل سطوح هذه الأحجار حتى لتبدوا كأنها مرايا أو سطوح من زجاج (٤٧) .

وقد صنعت التماثيل من أحجار مختلفة منها حجر الديوريت المرقط وحجر المرمر المصرى ذي اللون الأصفر وحجر الشيست الأخضر القاتم وكانت ملاسة الجدران من خلف التماثيل مما يزيد في ابرازها وقوة تأثيرها . (شكل ٣٦)(٤٨). وكان ينحدر من نوافذ المعبد العالية ـ التى كانت لاتزيد على كوات صغيرة في أعلى الجدران وأسفل السقف مباشرة ـ كان ينحدر منها ضوء الشمس الذي يتلألأ على السطوح المصقولة للجدران والأعمدة ثم ينعكس على التماثيل ذات الالوان فتضيء بالنور الالهى ، ويبرز جمال إله الشمس وبهاؤه ، وتتجسد الفكرة التى سادت خلال هذا العصر ، وهى الارتباط بين رع إله الشمس المتجلى فى السماء من خلال أشعته ، وبين الفرعون الإله المتجلى على الارض فى المعبد من خلال تماثيله .

وفى الركن الايمن من البهو يبدأ ممر يؤدى إلى الطريق الصاعد (شكل ٣٤ ـ ٤) الذى يبدأ من معبد الوادى ويتجه إلى المعبد الجنازى الملاصق للهرم. وهذا الطريق يكاد يكون مقطوعا بأكمله فى صخر الهضبة ، وبه ظاهرة معمارية جديدة هى وجود نفق أسفله منحوت فى الصخر لكى ييسر الانتقال بين جانبي الطريق الصاعد ، ويعتبر أقدم ما أنشيء من انفاق في التاريخ .

ويعتبر المعبد الجنازى لخفرع (شكل ٣٥ ب) نموذجا للمعابد الجنازية فى الدولة القديمة ، إذ يحتوى على العناصر الخمسة الرئيسية فى هذه المعابد وهى بهو المدخل (الذى يتصل ببهو الاعمدة) ، ثم فناء مكشوف ثم خمسة كوات للتماثيل ثم المخازن وأخيرا قدس الاقداس . ويبدأ المعبد عند نهاية الطريق الصاعد فنجد عدة ممرات تؤدى إلي بهو سقفه محمول على أربعة عشر عمودا مربعا (شكل ٣٥ ب ـ ١) وبعد هذا البهو نجد بهوا آخر كان سقفه

محمولا على عشرة أعمدة (٢) وبعد ذلك نجد فناء المعبد (٣) تحيط به من جوانبه بوائك كان أمام كل منها تمثال للملك .

ويخرج من الفناء خمسة ممرات صغيرة تؤدى إلى خمس كوات أو فجوات (٤) لتماثيل الفرعون . ويرى بعض الباحثين أن كلامنها يقابل لقبا من القاب الفرعون الخمسة . وقد أصبحت هذه الكوات منذ عصر خفرع من الظواهـر المعمارية الثابتة فى جميـع المعابد الجنازية للملوك، أما فى معابد الملكات فان عددها يقتصر على ثلاث فقط.

وإلى هنا ينتهى الجزء العام من المعبد، ويبدأ بعد ذلك الجزء الخاص ويتكون من غرف المخازن (٥) اللازمة لأدوات العبـادة والطقوس عددها خمس ثم من هيكل مستطيل (٦) يوجد فى آخر المعبد هو قدس الاقداس . وكانت توجد فى جداره الملاصق للهرم فجوة عريضة تقع على محور المعبد والهرم ، ويظن أنه كان بها باب وهمى ومن أمامه مائدة قربان.

ولعلنا نتسائل ما هى وظيفة هذه الأجزاء المختلفة في كل من معبد الوادى والمعبد الجنازى ؟ لقد كان معبد الوادى (شكل ٣٥ أ) مخصصـا لغسل جثة الملك وتحنيطه.[٤٩] وكان الكهنة يقومون بثلاثة طقوس هامة لهذا الغرض ، ولها غسل وتطهير الجسم وكان هذا الأمر لا يستغرق إلا وقتا قصيرا. وثانيها تحنيط الجثة ، وكان يستغرق وقتا أطول بكثير إذ توجـد كتابه فى مقبرة الملكة «مر سعنخ» بجبانة الجيزة (ربما كانت إحدى زوجات خفرع) تفيد أن ٢٧٢ يوما مرت بين موتها ودفنها ، ولعلها فترة التحنيط. وثالث الطقوس هو الطقس المسمى «فتح الفم» ، وكانوا لا يقومون بعمله إلا بعد التحنيط وفي

يوم الدفن ، وكان هذا الطقس طقسا سحريا يقصد به تمكين الجسم من أن يستمتع بالقرابين فى الحياة الأخرى التى يوشك أن يدخل فيها حسب اعتقاد المصريين .

ومن المحتمل أن غسل الجسد وتطهيره كان يتم فى الردهة الطويلة (٣). ولعملية التطهير فائدة دينية هى أنها تجدد الملك المتوفى مثلما يتجدد إله الشمس كل صباح في بحيرة السوسن قبل القيام برحلته فى السماء. أو كما يتجدد أوزريس أى تعود الحياة إليه فى عقائد العصور اللاحقة بتطهير جسده . وبعد اتمام مراسم التطهير تؤخذ جثة الملك للتحنيط . وكان ذلك يجرى في الغالب فى سرادق مقام فوق السقف تحت ظلال الهالشمس وفي حمايته. ولا تزال الثقوب التي ربما استعملت لتثبيت القوائم فى مثل هذا السرادق ، واضحة في بلاط السقف.(٥٠)

وكان ثالث الطقوس هو طقس فتح الفم ويجرى أمام التماثيل فى البهو أو قاعة الأعمدة (٤) فبعد عملية التحنيط ولف الجسد باللفائف يؤخذ إلى هذا البهو حيث توجد التماثيل فيدنو الكهنة ، ومن بينهم واحد على الأقل من أبناء الملك المتوفي، من كل تمثال الواحد بعد الآخر ومعه أداة ذات شكل معقوف ، ترمز للقيام بهذه العملية يقربها من فم (*)التمثال. على أساس أن التمثال يعتبر مسكنا للروح المادية (الكا).

(*) فى العصور التالية وخاصة فى مصر الدولة الحديثة كان طقس «فتح الفم» يجرى على المومياء نفسها وقد تكرر هذا المنظر كثيرا فى رسوم مقابر طيبه من ذلك العصر .

وبعد اتمام هذه المراسيم توضع الجثة فى تابوت خشبي ثم يحملونهـــا إلى خارج مبنى معبد الوادى ثم إلى الممر الصاعد فى طريقهم نحو المعبد الجنازى.

وكان الطريق الصاعـد مسقوفا وجدرانه محـــلاة بنقوش وقد وصف هيرودت الطريق الصاعد الخاص بالهرم الأكبر بانه كان مسقوفا وأن بنائه استغرق عشر سنوات.(٥١)

وعندما يصل الموكب إلى المعبد الجنائزى تجـــرى عليه الصلوات والطقوس الجنازية، وليس لدينا معلومات محددة عن هذه الصلوات والطقوس، ولكن في العصور التالية كانت الطقوس فتح الفم تجرى فى المعبد الجنازى بدلا من معبد الوادى .

وبعد ذلك تنقل المومياء إلى داخل الهرم حيث توضع في غرفة الدفن ثم يغلق مدخل الهرم اغلاقا أبديا ويخفونه تماما وراء أحجار الكساء الخارجي.

ولقد كان لكل هرم هيئة كـهنوت خاصة به وكان الكهنة مقسمين إلى فرق تقوم كل منها بالعمل ساعات محددة كل يوم، وكان عليهم القيام بالطقوس اليومية فى المعبد الجنازى بوجه خاص التى من شأنهـا استمرار روح الميت في الاستمتاع بالحياة الأخري إلى الابد . وأهم هـــذه الطقوس تقديم القرابين. وكانوا يسبقون تقديم القرابين بعملية تطهير يحرقون فيهـا البخـور ويصبون الماء النقى . وأثناء طقوس تقديم القرابين وإجراء الصلوات كان على الكهنـة تلاوة الصلوات والابتهالات بطريقة معينة بحركات خاصة بالأذرع أو الجسم فاذا لم تـؤد أداء صحيحا حسب ما تفرضه التقاليد ، فان الطقس بأكمله لا يصبح فعالا . ولضمان استمرار الخدمة الدينية على روح الملك المتوفى كان الملك

فى حياته يوقف ضياعا كبيرة على ما اقامه من أهرامات ومعابد حتى يستطيع الكهنة تقديم القرابين إلى أبد الأبدين (طبقا للتعبير المصرى). وكانت هذه الأراضى وقفا أبديا ولهذا استمرت عبادة بعض ملوك الدولة القديمة آلاف السنين ، إذ نعرف أن بعض كهنة سنفرو وخوفو وخفرع كانوا يقومون بواجباتهم فى وظائفهم بين خرائب معابد أولئك الملوك فى أيام البطالمة.(٥٢)

اننا إذا استعرضنا طراز العمارة فى عهدى خوفو وخفرع ، نلاحظ أنها عمارة ضخمة قوية جادة صارمة خالية من زخرف البناء وحليته ولعلها بهذه الصفات تعكس صرامة الملكية وجبروتها وهيبتها فى ذلك العصر . فان من يستقبل بهو الأعمدة فى معبد الوادى لخفرع لا يلبث أن يؤخذ بعظمة البناء وضخامة العمد المربعة حتى لتحبس عليه الرهبة نظرته ، وتأخذها بنوع من القيد ماتكاد تفلت منه . لقد سادت هذه العمارة الاحجار الضخمة والأعمدة المربعة والخطوط المستقيمة فأسبغت عليها تلك الخطوط نوعا من الانسجام مع خطوط الطبيعة . فخطوط الهرم تسودها الاستقامة ، وهى فى القاعدة تتحد مع الخطوط الأفقية للهضبة ، وفى الجوانب تتحد مع الخطوط المائلة لسطح الهضبة ، ثم تمتد مصعدة نحو السماء ومسطحات الهرم شاسعة يتوه فيها النظر وتتفق وأبعاد الهضبة العظيمة التى يقوم عليها . ومما يزيد فى ابراز الهرم فى مكانه ، مصاطب أفراد الأسرة المالكة ورجال الدولة وقد صفت من حوله صفوف مستقيمة ، توازى خطوط قاعدة الهرم ، وتفصلها شوارع مستقيمة لتوازى وتتعامد معها . وليس من شك فى أنه طراز محكم مقصود لذاته ، بدليل اختلافه اختلافا واضحا عن طراز البناء فى عهد زوسر ، فضلا عن أنه يتسق أحسن اتساق مع ضخامة الأحجار التى استخدمها ، بما يدل على أن المعمارى

في عهدى خوفو وخفرع ابتعد عن تقليد المبانى القديمة التى كانت تشيد باللبن وأعواد النبات وأنه اعتمد على إبراز قوة تأثير الحجر ووصل إلى غرضه باستخدام الاحجار الضخمة وحسن صقلها .

طريقة بناء الهرم . –

لا شك أن أول ما يجول بخاطرنا عندما نشاهد الاهرامات الضخمة هو التساؤل عن الطريقة التى اتبعها المصريون القدماء في بنائها وفى رفع الكتل الحجرية الضخمة إلى أعلى الهرم . فالبعض لا يكاد يصدق أن مثل تلك المبانى الضخمة يمكن أن تبنى بسواعد البشر أى بالمجهود العضلى للانسان وبأبسط الوسائل . وهم يفترضون أن المصريين استخدموا في ذلك أدوات وآلات ميكانيكية متقدمة لم تصل إلينا ، وأنهم عرفوا المرفاع (الونش) . وهذه كلها افتراضات لا أساس لها ، فلم يكن المصريون يعرفون أمثال هذه الآلات، بل حتى البكرة، لم يثبت أن المصريين القدماء قد عرفوها . والحقيقة أن الهرم بنى بأبسط الوسائل وذلك باستخدام المنحدرات والعتلات الخشبية والهزازات . وقد وصلت إلينا أدلة من مصر الفرعونية تؤكد ذلك وقد سبق أن أشرنا إليها، منها المنحدر الذى كشف عنه إلى جوار هرم الملك «سخم-خت» أحد ملوك الأسرة الثالثة في سقارة ، وهو المعروف بالهرم الدفين.(٥٣) كما وصلت إلينا أدلة على إستخدام المنحدرات في رفع الأحجار في المبانى الأخرى غير الاهرامات ، مثل المنحدر المبنى باللبن الملاصق للصرح الأول في معبد أمون رع بالكرنك.(٥٤) بل وصل إلينا رسم منحدر على جدار مقبرة الوزير رخمارع في طيبة (شكل ٥٥)(٥٥). أما الهزازات فقد وجد نموذج لها فيما بعد أيضا في أساسات معبد حتشبسوت

في الدير البحرى (شكل ٥٤ .(٥٦) وكانت تستخدم في رفع الكتل الحجرية إلى أعلى وذلك بواسطة وضع خوابير مدببة من طرفها تحت جانبي الهزاز بالتبادل حتي يرتفع الهزاز والحجر فوقه إلى الارتفاع المطلوب.

ولم يعرف المصريون العجلة خلال عصر بناء الاهرامات فى الاسرة الرابعة وحتى عندما عرفوها في أواخر عصر الدولة القديمة (شكل٦٦) لم يستخدموها فى نقل الاحجار ، ربما بسبب ثقل الكتل الحجرية وعدم تحمل العجلة لها ، ولذلك استخدموا الزحافات والاسطوانات الخشبية لهذا الغرض ، وكانت الكتل الحجرية توضع على الزحافة ويجرها الرجال (شكل ٥٥) أو الثيران(٥٧).

أما طريقة استخدام المنحدرات فى بناء الاهرامات، فتتلخص في بناء منحدر واحد من التراب والرمل المدعم باللبن من جوانبه ، والمبلط بعروق من الخشب ليتحمل ثقل الكتل الحجرية عندما تسحب عليه ، ويلاصق هذا المنحدر أحد جوانب الهرم وهو فى الغالب الجانب المواجه لشاطىء النيل. ويمكن تسميته «منحدر التموين»(٥٨) نظرا لأنه كان يستخدم فى نقل الكتل الحجرية ولوازم البناء إلى أعلى الهرم . وحول الجوانب الثلاثة الأخرى للهرم تبنى ثلاثة جسور يمكن أن تسمى «جسور المشى»(٥٩) لأنها كانت تستخدم لمشى العمال وانتقالهم حول هذه الجوانب ، لتثبيت أحجار الهرم في واجهاته وضبطها في أماكنها من الخارج . وقد عثر على آثار جسور المشى هذه حول ثلاثة جوانب للهرم الدفين أيضا.(٦٠) وكلما ارتفع مستوى البناء أمام جوانب الهرم الأربعة ، كلما علِّي منحدر التموين وزيد في طوله . أما جسور المشى فانها تعلى فقط أى يزاد ارتفاعها دون زيادة طولها لأن جوانبها شديدة الانحدار.

فاذا بلغ البناء القمة يكون الهرم نفسه قد اختفى داخل المنحدر والجسور الثلاثة. وعندئذ يبدأ العمال في إزالة منحدر التموين وجسور المشى بالتدريج من أعلى الى أسفل وكلما أزالوا طبقة منها وضعوا مكانها أحجار الكسوة الخارجية التى كانت تتخذ من الحجر الجيرى الأبيض الناعم المجلوب من طره (بينما كانت كتلة الهرم نفسه تبنى من حجر جيرى أكثر خشونة ومائل للاصفرار يقطع من نفس هضبة الجيزة). وكانت حجارة الكسوة تشكل على هيئة مثلثات قائمة الزوايا لكي يسهل تثبيتها فى أماكنها بين مدرجات الهرم. وكان شكل الهرم قبل تثبيت أحجار الكسوة يشبه الشكل الحالى للاهرامات بعد أن سقطت هذه الكسوة خلال العصور. وتعطينا بقايا الكسوة الخارجية التى مازالت باقية حتى الآن فوق قمة هرم خفرع مثالا واضحا لما كان عليه شكل الهرم بعد اتمام بنائه. وهكذا كلما تناقص ارتفاع منحدر التموين وجسور المشي كلما ظهر جزء أكبر من الهرم وبدا أملس مصقولا حتى إذا ماوصل العمل إلى القاعدة ظهر الهرم ككتلة ضخمة ملساء ناصعة البياض تتلألأ عليها أشعة الشمس مضيئة أرجاء المكان. وبهذا تتأكد الفكرة السائدة بين رعايا الفرعون أنه مثلما كان فى حياته إبنا للشمس، فقد اتحد بعد موته باله الشمس وصار هو الشمس ذاتها التى ترسل أشعتها فتغمر مقابر اتباعه ورعاياه المتواضعة المصطفة حول هرمه المهيب، كأنما تستمد من الفرعون المؤله المسجي داخل الهرم النور والنعيم الأبدى فى الحياة الأخرى، كما كان أصحابها يستمدون منه النعيم الدنيوى إبان حياتهم الدنيا.

أبو الهــول

رغم أن دراسة تمثال أبو الهول تدخل في مجال البحث لا العمارة، فانه

يقترن دائما بمجموعة هرم خفرع المعمارية لعدة أسباب ، أولها أنه من الناحية المعمارية يعتبر مكملا لهذه المجموعة الهرمية (شكل ٣٤) ، وثانيها أن وجهه يشبه وجه تماثيل الملك خفرع إلى حد كبير، وثالثها أن معبد أبو الهول الممتد أمامه والملاصق لمعبد الوادى لخفرع يشبه فى طرازه هذا الأخير.

ولعل المرء يتسائل عن سبب نحت هذا التمثال بهذه الضخامة ، إذ يبلغ طوله ٥٧ مترا وارتفاعه ٢٠ مترا . ان المرجح أن نحت التمثال قد جاء عرضا ولم يكن مقصودا أى لم يكن ضمن تصميم مجموعة هرم خفرع منذ البداية. وقد ثبت من الدراسات الأثرية للمنطقة أن جسم أبى الهول كان صخرة صلبة اعترضت طريق المهندسين والفنانين المصريين وصعب عليهم تكسيرها ، فتفتق ذهن أحد الموهوبين منهم عن فكرة تحويلها إلى تمثال للابقاء عليها فى شكل يتفق مع طبيعة المكان ، وكان أن شكلها أحد الفنانين المهرة إلى تمثال على هيئة أبى الهول .

أما عن سبب اتخاذ التمثال هيئة أبى الهول بالذات أى برأس انسان وجسم أسد ، فيمكننا التعرف على ذلك من دراسة أصل شكل أبى الهول. فاذا رجعنا الى أقدم الآثار فى عصور ماقبل الأسرات نجد أن بعض اللوحات الاردوازية قد صورت عليها أشكال أسود تهاجم حصونا أو رجالا ذوى ملامح أجنبية ، وهذه الأسود تمثل الملك المنتصر . وقد استمر هذا التشبيه خلال العصور التاريخية.(٦١) ولعل سبب هذا التشبيه تلك الصفة المشتركة بين الملك (أو الزعيم فى عصور ماقبل التاريخ) وبين الأسد وهى صفة الحماية والحراسة . فكلاهما يعتبر حاميا لأتباعه يذود عنهم ، ومن هنا اتخذ شكل الأسد حاميا أو حارسا للأماكن . ولما كانت الجبانة هى أهم مكان يتطلب الحراسة فى نظر المصريين ، فقد فكروا فى نحت تماثيل الاسد رمزا لتلك الحراسة.

غير أن المصريين بعد أن تقدموا فى المدنية طويلا خلال العصر التاريخى، لم يعودوا يتقبلوا فكرة تمثيل الملك على هيئة الأسد الخالصة كما كانوا يفضلون زمن بدائيتهم فى عصور ماقبل التاريخ، نظرا لما تقترن به صورة الأسد الخالصة من العنف والوحشية ، وهى صفات يريدون أن ينزهوا ملكهم عنها ، فاهتدوا إلى استعارة رأس الأنسان ليرمز إلي القدرة العقلية ، وأبقوا على جسم الأسد ليكون رمزا للقوة الجسمانية.(٦٢)

ولما كان الملك يحمل لقب «حور»،وكان المصريون يطلقون على الجبانة أحيانا لفظ «أخت» أى «أفق» ، فقد أطلقوا على تمثال ابى الهول (الذى يمثل الملك فى الجبانة) اسم «حور-إم-أخت» ومعناها «حور(الملك) فى الأفق (الجبانة)» وهذا هو الاسم الذى عرف به أبو الهول وإن كان لم يرد على الآثار المصرية إلا فى عصر متأخر عن عصر الدولة القديمة. وقد حرفه اليونان إلى (Harmakhis).

وكانت هذه الصفة نفسها أى وجود تمثال أبو الهول فى الجبانة سببا فى أن أطلقوا عليه اسم «أتوم» وهو اسم اله الشمس عند الغروب ، وكان يمثل أحيانا على هيئة رجل كبير السن يتكىء على عصا كأنما يسعى إلى القبر ، فهو من هذه الناحية يشبه الملك المتوفى لأن الغروب يعادل الموت عند المصريين القدماء.

على هذا الاساس ، وطبقا لهذه التشبيهات فان تمثال ابو الهول الذى يمثل الملك خفرع كملك مؤله فى الجبانة (حور-إم-أخت) وفي الحياة الأخرى (في الغروب) يحمي (في شكل الاسد) مقبرته وماحولها أيضا من مقابر رجاله وأتباعه،

أما التسمية «أبو الهول» فليس لأصولها علاقة باللغة العربية كما يبدو من نطق اسمها ، وإنما هى مشتقة من كلمتين احداهما مصرية قديمة والاخرى كنعانية .

فى عصر الدولة الحديثة سكن المنطقة المجاورة لأبى الهول جماعة من المهاجرين الكنعانين ، الذين جاءوا من الشام وفضلوا الإقامة فى منطقة أبى الهول المنعزلة على هامش الصحراء ، حيث مارسوا عبادة إلههم الذى كانوا يدعونه «حول» وهى كلمة قريبة من كلمة «حور» .(*) المصرية التى كانت تطلق على أبى الهول (من التسمية «حور-إم-أخت») وكان المصريون فى ذلك العصر يكتبون الاسم حور بعلامات تحتمل النطق «هـول» . فعبد الكنعانيون أبوالهول على أنه معبودهم «حول» ، وخاصة عندما لاحظوا تشابها بين صفات الالهين . فقد كان معبودهم «حول» يمثل على شكل صقر وهو رمز الاله «حور» المصرى كما كان الها للموتى (٦٣) .

(*) الواقع أن التشابه بين أصول هذه المسميات ترجع الى ظروف أخرى من أهمها صلات المصريين بسكان الشام بعد غزوهم تلك البلاد وتكوين الامبراطورية المصرية فى غربى اسيا . فقد أخذ المصريون يعملون على التقارب بينهم وبين شعوب الشام وظهر ذلك واضحا فى التقريب بين الهتهم وبين الهة هذه البلاد كما يدل على ذلك المثال الذى نحن بصدده . فقد لاحظ المصريون أن الههم «حور» والذى كان يرمز له بالصقر يشبه فى رمزه وصفاته اله كنعانى هو «حورون» وهو الاسم الاصلى الذى تحور عنه الاسم «حول» الذى ذكرناه . فاطلقوا على الههم حور هذا الاسم الكنعانى «حورون» ونطقوها احيانا «حورنا» ثم اطلقوا نفس الاسم «حورونا» على ابى الهول ايضا ربما لانه يحمل الاسم «حور» . وقد بقيت التسمية «حورون» أو «حورنا» فى اسم قرية «الحرانية» الحالية القريبة من أبى الهول .

مثل ابى الهول، ومن هنا نشأت التسمية «بو-حول» بمعنى «مكان الاله حول» التى أطلقهـــا المصريون القدماء على المنطقة وهى التى تحرفت إلى كلمة «ابو الهول»(٦٤).

أهرام الجيزة الأخـــرى

أهم هذه الاهرام بدون شك هو الهرم الثالث أو هرم منكاورع ولا يختلف عن الهرمين الكبيرين إلا فى صغر حجمه إذ لا يزيد ارتفاعه الأصلى على ٦٦ مترا وطول قاعدته على ١٠٨ مترا . كما يختلف عنهما فى الكسوة الجرانيتية التى تغطى ١٦ مدماكا (درجة) منه ابتداء من القاعدة. ويبدو أن كسوة هذا الهرم ظلت باقية حتى العصر الاسلامى كما يستدل من كتابات الرحالة المسلمين.

والجزء الاكبر من الممرات الداخلية في هرم منكاورع وكذلك غرفة الدفن توجد تحت سطح الارض بقليل وهو في ذلك يكاد يشبه هرم خفرع.

ومن المقابر الملكية الأخـرى الهامة فى منطقة الجيزة التي ترجع إلى عصر الاسرة الرابعة مقبرة الملكة «خنت كاوس» التى يسميها البعض هرما(٦٥). غير أن البعض الآخر لا يوافق على هـذه التسمية على أساس أن مقبرتها ليست ذات شكل هرمي(٦٦). فالجزء الاسفل من المقبرة تحت في الصخر على شكل قاعدة مربعة طول ضلعها حوالى ٤٥ مترا وارتفاعها عشرة امتار. وفوق هذه القاعدة شيد بناء على شكل تابوت مستطيل الشكل ارتفاعه حوالى سبعة أمتار (شكل ٣٤). وقد نحت المعبد الجنازي في قلب صخرة القاعدة ، ولا يزيد عدد حجراته على ثلاث حجرات.

المصاطب ومقابر الافراد في جبانة الجيزة :ـ

يحيط بالاهرامات عدد كبير من المصاطب لافـراد الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة (شكل ٣٢و٣٤) ومن هؤلاء الأفـراد اميرات وامراء ووزراء وكبار القضاة والقواد والكهنة والفنانون ، بل وحكام الاقاليم، وهم يحيطون بمليكهم فى مماته كما كانوا يحيطون به في حياته ، ليكونوا منه في العالم الثانى كما كانوا في الحياة الدنيا. وفيهذا دليل على شدة مركزية الحكم وسطوة الملكية فى عهد فراعنة الأسرة الرابعة . ورغم اختلاف عناصر بناء المصاطب فى عهـد كل ملك إلا أنها تتفق فى طرازها العام الذىوصلت إليه بعد مرحلة طويلة من التطـور . فمن المعروف أن شكل المصطبة ظل الطـراز السائد للمقبرة الملكية حتى اوائل عهد الاسرة الثالثة فقد كان لزوسر مقبرةفى بيت خلاف بالصعيد على شكل مصطبة. وقد أوضحنا فيما سبق الاسباب التى جعلت زوسر ومهندسه « امحتب » يقلعان عن بناء مقبرة الملك فى العاصمة منف على هيئـة مصطبة ، ويشيدانها على شكل هرم مدرج. وقلنا أن ذلك يرجـــع إلى رغبة امحتب فى تمييز مقبرة مليكه عن سائر مقابر رعاياه ، بعد شاع شكل المصطبة فى بناء مقابرهم . وقد اصبحت المصطبة هى الشكل السائد لمقابر الأفراد طوال عصر الدولة القديمة بوجه خاص.

غـير أن الشكل المميز للمصطبة الذى استقرت عليه طوال عصر الدولة القديمة كان قد مر بعدة تطورات خلال عصر الاسرتين الثانية والثالثة. فبدلا من اللبن الذى كانت تبنى به أصبحت المصطبة كتلة من الرديم المكسوة من الخارج بطبقة من الطوب ، ونقص عـــدد الشكارات إلى اثنتين كان مكانها عندطرفي الحائط الشرقي،ثم تحولت المشكاة الجنوبية منها إلى حجرة للقرابين.

وفى الجدار الغربى لحجرة القرابين يوجد جزء غائر فى الجدار اتخذ بالتدريج شكل الباب المصمت الذى يعرف في علم الآثار المصرية «بالباب الوهمى» (راجع ص ١٣٢) . والغرض منه ارشاد الروح إلى غرفة الدفن. أما البناء السفلى أسفل المصطبة فقد تطور بحيث اصبح البئر يؤدى إلى ردهة وسطى تؤدى إلى غرفة جانبية بالإضافة إلى غرفة الدفن . وكان الغرض من الغرف الجانبية حفظ الأشياء التى كانت توضع من قبل في البناء العلوى ، وذلك زيادة فى ضمان سلامة الاثاث الجنازى وحمايته من العبث .

وفى عصر الاسرة الرابعة وبالتحديد ابتداء من عصر منكاورع(*) استقر شكل المصطبة واتخذ طابعا واحدا تقريبا فاصبحت المصطبة تتكون أساسا من عدة عناصر هى بنائه فوق الارض مستطيل الشكل منحدر الجوانب (شكل ١٤) . ويؤدى باب فى هذا البناء إلى قاعة تسمى المقصورة أو المزار (شكل ١٤–١). الذى يحوى الباب الوهمي (شكل ١٤–٢ وقارن شكل ١٥) وأمامه مائدة قربان(٣) وفى أحد جوانب هذه القاعة يوجد دهليز ضيق يسمى السرادب (٤) يمتد بعرض قاعة المزار . وكان مخصصا لوضع تماثيل المتوفى الخاصة بالروح (الكا) ، وكان السرادب مغلقا إلا من فتحة أو أكثر تطل على المزار وغالبا ماتكون أمام وجه التمثال ، والغرض منها هو السماح للبخور ورائحة القرابين بالدخول إلى السرادب ، حتى يمكن للروح التى تحل فى التمثال أن تتمتع بها . وفى الجانب الآخر وراء قاعة المزار والسرداب ، يوجد بئر الدفن(٦) التى تنتهى فوهتها العليا فى سطح المصطبة . وتنتهي فوهتها السفلى إلى ممر أو

(*) في عصر خوفو وخفرع ساد نوع من المصاطب كان المزار فيها يبني بالطوب اللبن خارج المصطبة ولكن هذا النوع اختفي بعد عصرهما .

دهليز (٨) يؤدي الى غرفة الدفن (١٠) التى تحوى التابوت و به جثة المتوفى. (١١)
وحول التابوت يوضع الاثاث الجنازى (٩).

وبطبيعة الحال كانت البئر بعد الدفن تسد تماما بالاحجار والردم. ولحماية الممر وغرفة الدفن من تسرب الردم إليهما كان مدخل الممر يغلق بعد الدفن بسدادات من الأحجار (٧).

هـذا الطراز العام لمصاطب الدولة القديمة تعرض للتعديل والتغيير طبقـا لثراء المتوفى ومركزه الاجتماعي. فمن المصاطب ما الحقت بغرفة الدفن فيهـا غرف جانبية تتسع للأثاث الجنازى الوفير. ومنها ما احتوت على قاعات ذات أعمدة وعلى غرف عديدة ومنها ما احتوت على أكثر من سرداب وعلى أكثر من باب وهمي. وكما قلنا فيما سبق (راجع ص١٢٨، ١٣٣) كان هـذا الباب تنقش عليه تعويذه القربان وأسماء المتوفى وألقابه. كما كان يرسم عليه المتوفى جالسا بمفرده أو مع زوجته وأمامه مائدة القربان (شكل ١٥).

والى جانب هذه المصاطب ظهرت فى الجيزة مقابر منحوتة في الصخـر كانت تحتوي تقريبا على نفس العناصر المعمارية التى تشتمل عليها المصطبة.

وكانت غرفة المزار (مقصورة تقديم القرابين) تحلى بالمناظـــر المنحوتة نحتا بارزأ وأغائرا ملونا وتمثل مختلف نواحي الحياة اليومية، فمنها ما يمثل حرث الأرض وصيد السمك والطير وحيوان الصحراء والصناعات المختلفة وتقديم القربان من شراب وطعام.

وكانت رسوم هذه المناظر كلها تتجه نحو الباب الوهمي حيث توجد صورة

المتوفي جالسا أمام مائدة القربان وحيث تخرج الروح من الباب الوهمي لتتمتع بهذه المناظر وبالقرابين . وكما سبق أن ذكرنا (ص٦٩) ، صور المصريون مناظر الحياة اليومية في المقابر لأعتقادهم أن الحياة الأخرى إنما هي على غرار الحياة الدنيا .

تطور المقبرة الملكية ومعابدها في النصف الثاني من الدولة القديمة :-

يمكن القول بأن المقبرة الملكية وكذلك المعابد الجنازية ومعابد الوادي ظلت تحتفظ بعناصرها الرئيسية التي ظهرت خلال عصر الأسرة الرابعة. وكل ما دخل على هذه المعابد من تجديد هو مزيد من الغرف والقاعات ثم نقش جدرانها ابتداء من الأسرة الخامسة بالصور والمناظر ، بعد أن كانت خالية من النقوش تقريبا أو بها نقوش قليلة في عهد الأسرة الرابعة.(*)

وقد شيد أغلب ملوك الأسرة الخامسة اهراماتهم في منطقة «ابي صير» جنوبي الجيزة (أنظر خريطه رقم ٣) ، بينما شيدها بعضهم في سقارة مثل الملك أوناس (ونيس) . والملاحظ أن هذه الأهرام أصغر حجما وأقل اتقانا من أهرام ملوك الأسرة الرابعة ، حتى أن منها ما لا يزيد ارتفاعه على تسعة عشر

(*) عثر اخيرا بجوار هرم امنمحات الأول في اللشت على كتل من الحجر الجيري عليها نقوش وكتابات يرجح أنها انتزعت من جدران معابد الوادي لخوفو وخفرع (الأهرامات المصرية ص ٣٠٦) وهذا دليل على أن بعض اجزاء من مباني ملوك الاسرة الرابعة كانت منقوشة وقد أنبأنا المؤرخ هيرودوت بأن الطريق الذي جر المصريون عليه الاحجار لبناء هرم خوفو ، (وهو في الغالب الطريق الصاعد الذي يربط بين معبد الوادي والمعبد الجنازي) ، كان منقوشا بصور حيوانات (هيرودوت فقرة ١٢٤)

مترا مثل هرم الفرعون أوناس . وقد كسيت هـــذه الأهرامات من الخارج بالحجر الجيرى الابيض ولكن استخدمت في بناء قلب الهرم مواد اكثر رخصا كالرمل والحصى ، ونلاحظ هنا الفارق الكبير مع اهرام الاسرة الرابعة التى بنى داخلها بالاحجار الجيرية شبه المنتظمة . وربما يرجع سبب صغر حجم أهرام الاسرة الخامسة ورخص المواد المستخدمة فى بنائهـا ، إلى أسباب اقتصادية حالت دون استخدام اعداد غفيرة من العمال، وإلى ضعف الملوك ووهن العقيدة فى ألوهيتهم .

أما عن العناصر الملحقة بهذه الأهرام ، فقد كان لكل هرم معبـد للوادى ومعبدا جنازيا شأن اهرام الاسرة الرابعة .(٦٨) وفي أواخر الاسرة الخامسة حدث تغير هام ، فبعد أن كانت غرفة الدفن والغرف الملحقة بها فى اهـرام الاسرة الرابعة خالية من أى نقش أو كـتابة ، نقشت جـدران غرفة الدفن والغرف الملحقة بها ابتداء من هرم الملك أوناس بما يعرف « بمتون الاهرام » وهى كما قلنا فيما سبق (راجع ص ٧١) صلوات وأدعية دينية وتعاويذ من شأنها أن تساعد الملك المتوفي على تخطى العقبات التى تعترض طريقـه إلى العالم الآخـــر .

ولا يختلف النظام العــام لمعابد الاسرة الخامسة كثيرا عن معابد الاسرة الرابعة وخاصة بالنسبة للمعابد الجنازية، إذ توجد فى هذه المعابد نفس العناصر المعمارية الخمسة الرئيسية التى ظهرت بوضوح فى معبد خفرع الجنازى . فنجد الردهة (مع اختفاء بهو الاعمدة الذى يليها على عكس الحال فى المعبد الجنازى لخفرع) ، والفناء المكشوف المحاط بأروقة ، وكوات (فجوات) التماثيل الخمسة، وغرف المخازن وأخيرا الهيكل أو قدس الاقداس .

ومما يلفت نظرنا في نظام المعابد الجنازية في عهد الاسرات الرابعة والخامسة، بل والسادسة أيضاً، أن الممر الأوسط الذى يبدأ من باب المعبد لا يسير على محور واحد حتى نهاية المعبد أو على الاقل حتى قدس الاقداس، بل يكون على محورين أو اكثر . ومثال ذلك معابد الفراعنة «أوسر كاف»(٦٩) و «سحورع»(٧٠) «ونى-أوسر-رع»(٧١) «وأوناس»(٧٢) في الاسرة الخامسة . ومعبد الملك «بيبى الثانى» في الاسرة السادسة(٧٣). وسنحاول تفسير هذه الظاهرة عند الكلام على معابد الدولة الحديثة ، التى على العكس من معابد الدولة القديمة ، تميزت باستقامة الطريق الأوسط واستمراره على محور واحد منذ بدايته عند مدخل المعبد إلي نهايته .

وقد امتازت المعابد الجنازية لملوك الاسرة الخامسة في ابى صير بخاصية معمارية جديدة هى ظهور الاساطين النباتية ، أى التى نحتت تيجانها على أشكال النبات مثل البردى واللوتس والنخيل، وذلك بدلا من الأعمدة المربعة التي سادت فى معابد الاسرة الرابعة . والذى يميز الاساطين النباتية فى الأسرة الخامسة ، أنها ظهرت منفردة أى ليست متصله بالجدران على عكس الاساطين النباتية في الاسرة الثالثة (انظر الاشكال ٢٣،٢٤،٢٥). وقد يرجع ذلك إلى اعتياد المصرى على العمود الحجرى بعد مرور وقت طويل . منذ أن بدأ يستخدم الحجر بدلا من النبات واللبن فى مبانيه ، ويترجم اشكال العمارة النباتية واللبنية إلى الحجر كما ظهر فى عمارة الاسرة الثالثة ، وبعد أن استخدم العمود المربع كعمود منفرد فى الاسرة الرابعة(شكل ٢٦،٣٦) وهو اكثر ايحاء بالصلابة والتحمل من العمود ذى الشكل النباتى. وبذلك مر المصرى بمرحلة التجربة،

فلم يعد يتشكك فى استخدام العمود دي الشكل النباتى فى حمل السقف منفردا أى دون اتصال بجدران البناء .

وكانت أغلب الاساطين النباتية في الأسرة الخامسة تنحت من حجر الجرانيت الوردى ويتخذ كل اسطون من كتلة واحدة من الحجر ، ومنها مايزيد ارتفاعه على ثلاثة امتار ونصف .

ومن هذه الاساطين ، الاسطون ذىالتاج الذى على هيئة براعم البردى المقفلة (شكل ٢٧) هو الذى اصبح فيما بعدأكثر الاساطينالنباتية انتشارا في العمارة المصرية ،وكانأول ظهوره فى مبانىالفرعون سحورع (ثانىملوكالأسرة الخامسة) في ابى صير.[٧٤] ويمثل الاسطرن مجموعة من أغصان البردى تقوم على قاعدة مستديرة ، وكل غصن فيها مثلث الشكل كما هو فى الطبيعة. وتضيق الاغصان عند قاعدة الاسطون حيث تحليها أوراق مثلثة. وكلما ارتفعت كلما صغر قطرها حتى تنتهى من أعلى ببراعم مقفلة تحيط بها من أسفلها أوراق مثلثة أخرى تمثل الكأس التى يحيط بالزهر .

وفي مقابل انتشار هذا النوع من الاساطين البردية في العمارة المصرية ، يلاحظ أن الاساطين ذات التيجان التىعلى هيئة زهرة البردى المتفتحة (اليانعة) قليلة جدا في العمارة المصرية . وغالبا ما تحور شكل هذا التاج واصبح أقرب إلى شكل الناقوس . ومثال ذلك الاساطين التى ظهرت في مبانىزوسر ملتصقة بالجدار(شكل٢٥). فقد اختفت هذه الاساطينبعدذلك ولمتظهر إلافىعصرالدولة الحديثة وذلك فى الرواق الأوسط لمعبد الأقصر الذى شيده الفرعون امنحتب الثالث[٧٥] وكذلك فىالبهو الأوسط فى قاعة الأعمدة الكبري في معبد الكرنك التى شيدها سيتى الأول ورمسيس الثانى (شكل ٥٢ـ أ ، ب).

وقد ظهر هذا الاسطون فيما بعد بشكل أكثر زخرفا فى المبانى المتأخرة وخاصة التى ترجع إلى عصر البطالمة مثل معبد ادفو.

أما الاسطون اللوتسى فالشائع منه فى العمارة المصرية هو ذو التاج الذى على هيئة زهور اللوتس ذات البراعم المقفلة (شكل ٢٨) إذ لم يمثل الاسطون ذو التاج الذى على شكل زهرة لوتس متفتحة فى العمارة المصرية ، وهو فى ذلك يكاد يشبه اسطون البردى الذى سبق الحديث عنه. وقد ظهر الاسطون اللوتسى ذو البراعم المقفلة فى المبانى التى من عصر الملك «نى - أوسر - رع» (رابع ملوك الأسرة الخامسة) فى ابى صير[٧٦]. ويتألف هذا الاسطون من مجموعة من أغصان اللوتس ذات البراعم المقفلة ، وكل غصن منها مستدير الشكل. وتتخلل براعم اللوتس براعم أخرى صغيرة . ونظرا للتشابه بين هذا الاسطون وبين اسطون البردى ذى البراعم المقفلة ، فان الأمر كثيرا ما يختلط بينهما . ولكن يمكن التمييز بين الاثنين بملاحظة أن الاوراق فى تاج الاسطون اللوتسى طويلة تمتد حتى ذروة البراعم ، على خلاف أوراق البردى التى لا تكاد تبلغ ثلث ارتفاع البرعم (قارن شكل ٢٧ وشكل ٢٨) . كما أن ساق اللوتس مستديرة بينما ساق البردى مثلثة ، فضلا عن أن هذه الأخيرة تضيق عند قاعدة الاسطون حيث تغطيها أوراق مثلثة .

والطراز الثالث من الاساطين النباتية التى ظهرت فى عمارة الأسرة الخامسة هو الاسطون النخيلى (شكل ٢٩) ، وقد ظهر لأول مرة فى مبانى سحورع أيضا[٧٧]. وهو من أجمل ما أخرج المعمارى المصرى. ويتميز الاسطون ببدنه المستدير الأملس الذى يقل قطره قليلا من أسفل إلى أعلى . وتاج الاسطون

على شكل مجموعة مربوطة من سعف النخيل يعلو مستقيماً ثم ينحنى قليلاً فى اعلاه نحو الخارج . وأسفل السعف يظهر الرباط وهو من خمس لفائف يتدلى طرفه فى شكل نصف بيضاوى .

ورغم جمال الاسطون النخيلي فانه مالبث أن اختفي بعد عصر الاسرة الخامسة، ولم يظهر إلا فى حالات متفرقة متباعدة في عصر الدولتين الوسطى والحديثة، وفي هذه الأخيرة لم يظهر في مصر نفسها بل فى معبدين من المعابد المصرية فى النوبة.(٧٨)

ولعل المرء يتساءل عن سبب شيوع الاساطين البردية واللوتسية وعدم شيوع الاسطون النخيلي ، وربما يرجع ذلك إلى أن الاساطين البردية واللوتسية كانت ترتبط برموز القطرين التى ترجـــع الى عصور فجر التاريخ المصرى . وقد حافظت التقاليد على هذه الرموز طوال عصور التاريخ المصرى ، فقـد كان لهذه الرمزية دور كبير فى العقائد المصرية .

تعتبر الأفنية المحاطة بالأساطين النباتية ومن حولها الدهاليز من أجمل العناصر المعارية في عمارة الأسرة الخامسة ، وتتميز بحسن نسبهـا فيما بينها وبالبهجـة والانطلاق والزخرفة والعودة إلى الطبيعة، بدلا من الرصانة والصرامة والجدية والخلو من الزخرف ، ، وهى الصفات التى سادت في مبانى الأسرة الرابعة .

لقد كانت الاساطين النباتية فى معابد ملوك الاسرة الخامسة ، سواء منها تلك التى على شكل النخيل، أو فى هيئة حزمة من أغصان البردى أو اللوتس، كانت برشاقتها وكمال اشكالها تبدو كنبات يبرز من الأرض نحو السماء فكان المعبد بهذا الشكل صورة للعالم، ارضه التى كانت ترصف بحجر اسود مصقول،

هى أرض مصر الخصبة السوداء ، ينمو فيها النخيل أو البردى أو اللوتس على جوانب النيل، الذى يمثله محور المعبد والذى يمتد من بوابة المعبد نحو الداخل. وفوق كل ذلك تطل السماء الزرقاء،التى مثلت فى سقف المعبد بلون أزرق أيضا، بنجومها اللامعة التي رسمت بلون أبيض أو أصفر ، مما كان يضفى على المكان مظهر الطبيعة ويشيع فيه روحها ونفحاتها .

تنم الاساطين وطراز البناء فى الاسرة الخامسة إذن عن روح بهيجة متخففة من تقاليد الاسرة الرابعة ، وتنم في الوقت نفسه عن حب المصريين لطبيعة بلادهم وشدة تأثرهم بها وعن حبهم بوجه خاص للنبات وللزهور. وقد كانوا يتحلون بها ويصنعون حليهم على أشكالها ، ويزينون بها بيوتهم وأوانيهم.

هـذا عن مقابر ومعابد الأسرة الخامسة ، أما عن الاسرة السادسة فانها تعتبر بوجه عام استمرارا للأسرة الخامسة من حيث بناء ملوكها لمقابرهم (وقد شيدوها في سقارة وليس فى ابى صير) على شكل هرمى ، ومن حيث صغر حجم اهراماتهم بالنسبة لاهرامات ملوك الأسرة الرابعة وبنائها من مواد أرخص. كما شيد ملوك الاسرة السادسة معابدهم على نفس النظام المتبع في الاسرة الخامسة. ولا يستثنى من ذلك إلا العودة إلى الأعمدة المربعة في معبدى الوادي والجنازى للملك بيبي الثانى(٧٩) بدلا من الاساطين النباتية البهيجة التي سادت في مبانى الملوك الذين سبقوه . وربما يرجع سبب ظهور هـذه الأعمدة إلى الرغبة في اصطناع الصرامة والجدية ، بمحاكاة مبانى الأسرة الرابعة التى تمتع ملوكها بسلطة قاهرة على البلاد. وذلك بعد أن ضعف نفوذ الفراعنة فى النصف الثانى من الأسرة السادسة. وقد وصل هذا الضعف ذروته في عصر بيبي الثانى الذى

ما كاد ينتهي حتى انهارت السلطة المركزية تماما وعمت الفوضى البلاد واندلعت الثورة الاجتماعية .

تطور مقابر الافراد في النصف الثاني من الدولة القديمة

ظل التصميم العام لهذه المقابر في النصف الثاني من عصر الدولة القديمة ، كان تقريبا فى النصف الثانى من من الأسرة الرابعة . فظل الشكل الشائع لها هو شكل المصطبة . كما بقي نظامها الداخلي كما هو في جوهره . ويلاحظ أن عظماء الدولة الذين كانوا يدفنون في الجبانة الملكية فى عصر الاسرة الرابعة كان عددهم قليـــلا بالنسبه لمقابر افراد الاسرة الحاكمة . وفي عصر الاسرتين الخامسة والسادسة زاد عدد مقابر كبار رجال الدولة على مقابر هؤلاء ويرجع ذلك إلى زيادة قوة كبار الموظفين .

وقد تميزت مقابر الأفـــراد أيضا فى عصر الاسرتين الخامسة والسادسة بزيادة عدد قاعات وغرف المصطبة بدرجة كبيرة. ومن ذلك أن مقبرة «مرروكا» (الاسرة السادسة) في سقارة احتوت على ٣٢ غرفة ، وأن مقبرة « رع-ور » (الاسرة الخامسة) فى الجيزة احتوت على ٣٥ سردابا .

وكثيرا ما كانت اسقف المزار وغيره من غرف المقبرة تقام على أعمـدة مربعة، ولم تستخدم الاساطين النباتية في ذلك لأن هذه الأساطين اقتصرت فى الغالب على معابد الملوك . وبعض هذه الاعمدة كان يتخذ من كتلة واحدة من الحجر وبعضها من كتل مكعبة فوق بعضها . ومن الأمثلة المشهورة لهـذه الاعمدة ما يوجد في مقبرتي « بتاح حتب » « وتي » في سقـارة وكذلك مقبرة مرروكا .

كما تعددت المناظر وتنوعت على جدران مقابر الأفراد فى عصر هاتين الاسرتين ، فهي تكثر وتتتابع وتتوالى في صفوف متعاقبة تمثل صاحب المقبرة فى حجم كبير ، يمارس اعماله اليومية فى ضيعته ويشرف على الأعمال المختلفة فى مزرعته ومصانعه(٨٠). وقد احاط بالجدران المنقوشة من أعلاها وجوانبها اطار مؤلف من مربعات أو مستطيلات بألوان مختلفة تفصلها فى بعض الاحيان خطوط ، وقد شاع هذا الاطار حتى نهاية العصر الفرعونى وخاصة فى المقابر حتى ليسمى بالإطار المصرى(٨١).

والخلاصة أن تلك الخصائص التى ميزت مقابر الافراد فى عصر الاسرتين الخامسة والسادسة تتمشى مع الطابع العام الذى ساد فى المعابد الجنازية لملوك هاتين الأسرتين، وهو الطابع الذى يغلب عليه البهجة والانطلاق والزخرفة والعودة إلى الطبيعة .

تطور العمارة الجنازية فى عصر الدولة الوسطى

مقابر الملوك :

يمكن القول بأن الطابع العام للعمارة الجنازية الملكية فى عصر الدولة القديمة قد استمر فى الدولة الوسطى وخاصة الشكل الهرمى، وذلك مع بعض التغيرات التى اقتضاها المظهر العام للمنطقة التى اقيمت المقبرة فيها ومثال ذلك المقبرة الهرمية للفرعون « نب حبت رع ـ منتوحتب » (منتوحتب الثانى فى الغالب) أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة التى شيدت فى منطقة الدير البحرى بطيبة (وكانت طيبة عاصمة الاسرة الحادية عشرة). فقد ابدعت عبقرية المهندس المعمارى

الذى صممهافى خلق نوع من الا نسجام والتناسق بين شكل هذه المقبرة الهرمية، وبين المدرجات والجبال الشاهقة التى تمتد خلفها. فتخيلها على شكل هرم يرتفع فوق بناء ذى طابقين أو مسطحين ، يحيط بكل طابق أعمدة ذات شكل مربع فى الطابق الاسفل ومثمن فى الطابق الاعلى . ويؤدى إلى الطابق الأسفل ممر منحدر صاعد (شكل ٤٥)(٨٢) . وهكذا وفق المهندس المعمارى بين شكل المقبرة الملكية ذات المدرجات والممرات المنحدرة ، وبين الاشكال المدرجة للجبال التى تمتد خلفها والطرق المنحدرة التى تؤدى إليها ، وفى الوقت نفسه احتفظ بالشكل الهرمى للمقبرة الملكية لكى يتناسق مع قمم الجبال المخروطية الشكل التى تمتد وراءه .

غير أن هذا الطراز الفريد في بناء المقبرة الهرمية الشكل لم يستمر بعد ذلك، إذ عاد ملوك الاسرة الثانية عشرة جميعا ـ الذين اتخذ الاوائل منهم عاصمتهم في االشت (إيثت ـ تاوى) بالقرب من سقارة ودهشور حيث توجد اهرامات ملوك الدولة القديمة ـ عاد هؤلاء الملوك إلى الشكل الهرمي الكامل الذى ساد فى عصر الدولة القديمة، ولا شك أنهم تأثروا فى ذلك بأهرامات الدولة القديمة القريبة من عاصمتهم ، حتى الملوك الذين شيدوا اهراماتهم في اللاهون وهوارة (أنظر الخريطة رقم ٣).

وقد تشابهت اهرامات ملوك الأسرة الثانية عشرة أيضا من حيث احجامها مع اهرامات ملوك النصف الثانى من الدولة القديمة ، إذ يبلغ متوسط ارتفاع الهرم حوالى ٦٠ مترا ، وطول ضلع قاعدته حوالى ١٠٠ متر. كما حافظ هؤلاء الملوك علي نظام المجموعة الهرمية التي كانت تشيد الي الشرق من الهرم، وذلك

بناء المعبدين الملحقين بالهرم أى المعبد الجنازى ومعبد الوادى والطريق الصاعد الموصل بينهما، فيما عدا الملك امنمحات الثالث الذى شيده معبده الجنازى المعروف عند الكتاب الكلاسيكيين باللابيرنت (Labyrinth) (أى قصر التيه) إلى الجنوب من هرمه ولم يشيد له معبد وادى أو طريق صاعد.(٨٣)

غير أن أهرامات ملوك الاسرة الثانية عشرة تختلف عن اهرامات الدولة القديمة فى طريقة البناء، إذ بدلا من استخدام كتل الحجاره في بناء الهرم كله كما كان الحال في النصف الاول من الدولة القديمة أو كتل الحجاره بالاضافة إلى الحصى والرمل كما كان الحال في نصفها الثانى، اقتصر ملوك الاسره الثانية عشرة على استخدام الحجر الجيرى فى كسوة اهراماتهم فقط، وبنوا كتلة الهرم بجدران اغلبها من اللبن ثم ملأوا الفراغات بينها بالانقاض والرمل واللبن. وقد يرجع ذلك إلى ماثبت من أن صلابة بناء اهرامات الدولة القديمة لم يكن حائلا أمام سرقتها ونهبها. فوفر ملوك الاسرة الثانية عشرة الأموال الطائلة التى كانت تصرف على بناء الاهرامات بالحجر (وكانت التطورات السياسية والاجتماعية من العوامل التى ساعدت على ذلك كما ذكرنا فى ص ٨٠). واستعاضوا عن ذلك بالالتجاء لوسائل أخرى لتأمين غرفة الدفن وصيانة ما كان يودع فيها من كنوز، منها سد الدهليز المؤدى إلى غرفة الدفن بكامل طوله بأحجـــار الجرانيت التي يبلغ طول كل منها من ثلاثة الى خمسة أمتار، وعمل بئر من وراء ذلك. ومن هذه الوسائل تغيير المكان التقليدى لمدخل الهرم. ومثال ذلك أن سنوسرت الثانى جعل مدخل هرمه (في اللاهون) فى الناحية الجنوبية بدلا من الناحية الشمالية وهى الجهة المعتادة لبناء الهرم منذ عصر الدولة القديمة. كما جعل سنوسرت الثالث مدخل هرمه (فى دهشور) في الناحية الغربية وجعل امنمحات

الثالث مدخل هرمه فى هواره فى الناحية الجنوبيه . ومن هذه الوسائل أيضا اتباع أساليب للتعمية لتضليل االصوص . وقد بلغت حيل التعمية والتضليل ذروتها في هرم امنمحات الثالث في هواره (شكل ٤٠)(٨٤) فنجد المدخل (١) فى الجهة الجنوبية يؤدى الى عدد من الدرجات تهبط إلى ممر يظهر كأنه مسدود تماما (٢) ولكن في سقف هذا الممر عند منتصفة تقريبا، توجد كتلة حجرية يبلغ وزنها حوالى عشرين طنا يمكن تحريكها إلى أعلى فتكشف عن حجرة علوية (٤) تؤدى الى ممر آخر مسدود ومملوء بكتل من الحجر (٥) لاستدراج اللصوص واستنفاد جهودهم . وقد نجحت هذه الحيلة فعلا فقد أحدث اللصوص القدماء ثقبا في هذه الكتل الحجرية وتحملوا عناء كبيرا حتى وصلوا الى نهايتها ليجدوا أن الممر لا يؤدى إلى شيء (٦) . أما الممر الحقيقى (٧) فيوجد في السقف وراء كتلة متحركة أخرى من الحجر (٨) . ونفس الأمر يتكرر فى نهاية هذا الممر الذى يؤدى الى ممر آخر وراء كتلة أخرى في السقف (٩). وهذا الممر يؤدى في النهاية الى ردهة (١٠) حفروا على كلا جانبيها بئرا وهمية لخداع السارق ، فيتوهم أن حجرة الدفن تقع أسفلها فيضيع وقته وجهده فى إزالة ما يملأها . وهناك خدعة أخرى فى هذه الردهة استهدفوا منها استدراج اللصوص أيضا بعيدا عن غرفة الدفن ، وذلك بان بنوا جدارا ملاصقا لجدارها الشمالي للايهام بان هناك ممرات وراءها . وبالرغم من كل أساليب التضليل هذه ، فقد ثابر اللصوص القدماء حتى وجدوا المكان الحقيقى الذى يوصل إلى حجرة الدفن. ولكن المصاعب التي وضعت أمامهم لم تنته ، إذ وجدوا أن حجرة الدفن (شكل ٤٢ - ١١) قد نحتت فى داخل كتلة واحدة ضخمة من حجر الكوارتزيت الأصفر وليس لها باب ، فقد كانت مغطاه من أعلى بثلاث كتل ضخمة متجاورة

من حجر الكوارتزيت ، يبلغ سمك الكتلة الواحدة حوالي المتر . ولكن رغم ذلك فقد نجح اللصوص فى احداث ثقب فى هذا الغطاء ووصلوا الى مثوى الملك ونهبوه . ويظهر أنهم أرادوا الانتقام لأنفسهم بعد كل ما تحملوه من عناء ، فأخذوا ما أرادوا ثم أشعلوا النار فى الحجرة كلها ، وأحرقوا ماتبقى فيها من أثاث بل ومومياء الملك نفسه . ويتضح من بقايا قطع الديوريت واللازورد المحترقة التي استخدمها المصريون في تطعيم الأثاث والحلى ، فخامة ما كان في ذلك المدفن .

وقد انفرد امنمحات الثالث من دون سائر فراعنة الأسرة الثانية عشرة ، ببناء هرم ثان له في دهشور وجعل مدخله فى الناحية الشرقية. أى خالف الناحية المألوفة لعمل مداخل الاهرامات كما فعل بهرمه في هوارة . وقد اتبع فى بناء هذا الهرم نظام المجموعة الهرمية المعتادة ، فشيد معبدا للوادى وطريقا صاعدا يؤدى إلى المعبد الجنازى . وذلك على عكس ما اتبعه فى هرمه في هوارة كما ذكرنا . ويرجح أنه دفن في هرم هواره بينما كان هرمه في دهشور قبرا رمزيا. ولعله أراد ببناء هرمين له تقليد الملك سنفرو الذى له هرمان في دهشور . فقد قدس الفرعون سنفرو في عصر الأسرة الثانية عشرة واعتبر إلها .

وبالنسبة للنظام المعمارى لمعابد الدولة الوسطي ، فلا نعرف شيئا واضحا عن نظام معابد الوادى . أما المعابد الجنازية فقد أتبع فيها نفس نظام معابد الدولة القديمة بوجه عام . ويظهر ذلك بوضوح من دراسة المعبد الجنازى للفرعون سنوسرت الأول فى اللشت . فهو يشتمل على العناصر الرئيسية الخمسة فى هذه المعابد ، وهى الردهة والفناء ثم كوات التماثيل الخمس ثم المخازن وأخيرا الهيكل أو قدس الاقداس (٨٥) . ويلاحظ في هذا المعبد نفس الظاهرة التي

سادت معابد الدوله القديمة ، وهى عدم استمرار الطريق الأوسط من مدخل المعبد حتى نهايته ، أو على الأقل حتى قـــدس الأقداس ، وذلك على عكس معابد الدوله الحديثة كما سنذكر بعد . وقد عثر على جانبي الطريق الصاعد لهذا المعبـد وفي الردهة على ستة من الأعمدة الاوزيرية (٨٦) وهي أعمـدة مربعة نحتت في واجهاتها تماثيل بارزة للفرعون سنوسرت الأول (شكل ٣٨) . وهى أقدم تماثيل عثر عليها تمثل فرعون مصر على هيئة أوزير (*) كما سبق أن ذكرنا في حديثنا عن تأثير الديانة الأوزيرية في العقائد الجنازية (ص ١٤٩) .

كما عـثر أيضا في فناء المعبد على تماثيل جالسة للملك على غرار التمـاثيل الجالسة التى كانت تحيط بفناء المعبد الجنازى للملك خفرع (شكل ٧٠) . غير أن تماثيل الملك سنوسرت يكاد كل منها يكون نسخة مشابهة تماما للاخر (٨٧) وتوجد هذه التماثيل الآن فى المتحف المصرى .

وكما اختلف نظام المجموعة الهرميه للفرعون امنمحات الثالث الملحقة بهرمه في هوارة عن نظام المجموعة الهرمية المعتادة فى الدولتين القـديمة والوسطى ،

(*) للفرعون « نب حبت رع ـ منتوحتب » تماثيل تدتبدو مشابهة لتماثيل سنوسرت الأول ، وجدت فى الطريق الصاعد الموصل الى معبده الجنـــازى بالدير البحرى . ولـكنها ليست تماثيل أوزيرية ، وانما تمثله فى الرداء الخاص بالعيد الثلاثينى الذى ينتهى عند الركبتين (فارن : الفن المصري جـ ٢ لوحة ٤١٩) بينما يمتد رداء الفرعون سنوسرت الأول الى أسفل ويلتف حول القدمين ، وهو الرداء المميز لأوزير (لفائف المومياء) كما سـبق القول (ص ١٤٣) . كما عثر في مقبرة الفرعون نب حبت رع ـ منتوحتب أيضا على تمثال له يمثله جالسا بنفس الرداء (شكل ٧٣) . وهذا الرداء يختلف بالمثل عن رداء سنوسرت الأول الأوزيرى .

كذلك اختلف التصميم الداخلى لمعبده الجنازى الخاص بهذا الهرم ، وهو المعبد المعروف باسم « اللابيرنت » عنـــد الكتاب الـكلاسيكين كما ذكرنا . وقد أفاض هؤلاء في وصف عجائبه . فقـال هيرودوت أن به ثلاثة آلاف غرفة نصفها تحت الأرض ونصفها الآخر فوقه (٨٨) . ووصفه ديودور بأنه يدعو للعجب بسبب اتساعه ولأن من يلجه لا يجد طريقه الى الخارج في سهوله (٨٩). ولعل ذلك سبب تسميته باللابيرنت ومعناها (التيه) . أما استرابون فقال أنه قصر كبير مؤلف من قصور كثيرة بعـدد أقاليم مصر ، وأن كهنة كل أقليم كانوا يقدمون القرابين لالهة إقليمهم في البهـو (أو القصر) المخصص لهذا الاقليم (٩٠) .

أما السبب في اختلاف نظام هذا المعبد عن سائر معابد ملوك الأسرة الثانية عشرة فمجهول لنا ، لأن أغلب هذا المعبد قد زال من الوجود . ولكن ما يمكن قوله هو أن هذا الاختلاف يتمشى مع السمة الواضحة في مبانى هـذه الأسرة وهى وجود اختلافات متباينة فيما بينها .

من هذه الدراسة للعمارة الجنازية الملـكية في عصر الدولة الوسطى ، يتبين أن عمارة المقبرة الملكية قد اختلفت فى عصر الأسرة الحادية عشرة عنها في عصر الأسرة الثانية عشرة بتأثير شكل البيئة التى أقيمت فيهـــا . فعندما ابتعدت عن البيئة الشمالية اشتد تأثرها بالشكل العام للمكان الذى أقيمت فيه ، كما يبدو من المقبرة الهرمية للفرعون نب حبت ـ رع ـ منتوحتب، وان كانت قد حافظت على الشكل الهرمى السائد فى البيئة الشمالية .

وعندما اقيمت المقبرة الملكية في عصر الأسرة الثانية عشرة فى البيئة الشمالية، تشابهت تماما مع اهرامات الدولة القديمة سواء فى شكلها العام ، أم مع نظـام

المجموعة الهرمية، بل تشابه النظام الداخلي لمعابدها الجنازية بوجه عام مع النظام الداخلي للمعابد الجنازية في الدولة القديمة ، كما اتضح لنا من المعبد الجنازي للفرعون سنوسرت الأول .

غير أنه إلي جانب هذا التشابه بين مباني الاسرة الثانية عشرة، وبين مباني الدولة القديمة ، توجد أوجه اختلاف جاءت نتيجة عاملين ظهـرا في الدولة الوسطى، أولهما التطورات الاجتماعية والسياسية وهذه أثرت فى بناء الاهرامات بطريقة أكثر سهولة أى أقل تكلفة ، فانتشر بناؤها باللبن ، وثانيهما محاولة تأمين المقبرة من السرقة . وقد أدي هذا العامل الاخير إلى تغيير الاتجاه التقليدى لمدخل الهرم . واختلف هذا الاتجاه من هرم لآخر ابتداء من سنوسرت الثاني . كما أدى هذا العامل أيضا إلى اتباع نظـام فى بناء الحجرات وممرات الهـرم الداخلية ، يكاد يختلف من هرم لآخر، إمعانا فى إخفاء حجرة الدفن وتضليل اللصوص عن الوصول اليها . واهرامات الأسرة الثانية عشـرة تختلف فى ذلك عن اهرامات الدولة القديمة التي اتبع فيها نظام موحد تقريبا سواء فى اتجاهات الممرات الداخلية ، أم في تحديد وجهة مدخل الهرم بالجهة الشمالية . وذلك أن ملوك الدولة القديمة وخاصة الأوائل منهم لم يفكروا بطبيعة الحال في احتمال عجز اهراماتهم الحجرية الصلدة عن دفع غائلة اللصوص.

مقابر الأفراد في عصر الدولة الوسطى (الاسرة الثانية عشرة) :

امتازت هذه المقابر بوجود طرازين أساسيين أولهما فى العاصمة (الفيوم) والأخرى فى الاقاليم . أما طراز العاصمة فقد تشابه مع المقـبرة الملكية فى الجمع بين طراز مقابر الدولة القديمـة وبين مستحدثات الدولة الوسطي . فمن

طراز مقابر الدولة القديمة حافظت مقابر الأفراد فى العاصمة على شكل المصطبة كما حافظت مقابر ملوك الدولة الوسطى على شكل الهرم . ومن مستحدثات الدولة الوسطى التى ادخلت على الأفراد فى العاصمة وسائل الخداع والتعمية بهدف تضليل اللصوص . وهى الوسائل التى استحدثها ملوك الاسرة الثانية عشرة فى اهراماتهم .

وتتضح هذه الوسائل بوجه خاص فى مقبرة «سنوسرت-عنخ» (شكل ٤١) (٩١) مثال الملك سنوسرت الأول وبنائه وكاهن الاله بتـاح فى منف . وقد شيدت بجوار هرم الملك في اللشت وبنيت على شكل المصطبة، وقد نحتت غرفة الدفن في الصخر اسفل المصطبة ويؤدى اليها من المدخل ممر هابط (شكل ٤١-١) يوصل إلى ممر أفقى (٣) به أربعة متاريس (الواح من الحجر مثبتة رأسيا في فجوات في السقف) تغلق هذا الممر الذى يؤدى إلى حجرة الدفن (٤) . وعند نقطـة التقاء الممر الهابط بالممر الأفقى حفرت بئر عمودية (٢) تضيق تدريجيـا من أسفل إلى أعلى ، وقد ملئت هذه البئر بعد الدفن بالحصى والرمال والحجـارة، والغرض منها استنفاذ جهود اللصوص ، إذ يظل الممر الأفقى مملـوء بالرمال والحصى والحجارة التى تتدفق من أعلى خلال البئر، مهما بذلوا من جهـود فى إزالتها ، حتى يصابوا باليأس فينصرفوا عن محاولتهم. غير أن اللصوص القدماء استطاعوا نهب المقبرة بحفر نفق (٥) خلف غرفة الدفن .

ومن المستحدثات فى مقابر الافراد فى عصر الدولة الوسطى (الاسرة الثانية عشرة) ، طراز من المقابر يوجد فى بلدة « قاو الكبير » فى الصعيد (بين أسيوط وسوهاج) ، وهو يذكرنا بالمجموعة الهرمية الملحقة بأهرامات ملوك الدولتين القديمة والوسطى . إذ كان يتألف من مجموعة مبان تقابل معبد الوادى والطريق

الصاعد والمعبد الجنازى . والمثال على ذلك مقبرة « واح كا الأول » (شكل ٣٧) حاكم مقاطعة قاو الكبير فى عهد الأسرة الثانية عشرة . إذ نجد بالقرب من شاطىء النيل البنــــاء الذى يقابل معبد الوادى (أ) وهو على هيئة قاعـة صغيرة تشبه حرف T ذات أعمدة مربعة. ولعلها تشبه بهو الأعمدة الذى على شكل حرف T فى معبد الوادى لخفرع . ومن هــذا البناء يخرج طريق صاعد (ب) بنيت جدرانه بالحجر الجيرى الذى نقش من الداخـل برسوم بارزه ملونة . ويوصل هذا الطريق إلى ما يشبه المعبد الجنازى (حـ) . وهو يقع على مسطحين أو طابقين في مقدمة الطابق الأول فنـاء ، في مؤخرته صف من الأساطين ، ويتوسطه درج يؤدى إلى الطابق الثانى ، حيث نجـــد ردهة مستعرضة ذات أعمدة مربعة تؤدى إلى بهو ذى أعمدة مربعة أيضا منحوت في الصخر . ومن وراء ذلك عدة غرف ثم مقصورة التمثال فى نهاية المعبد(د). وعلى جانبي الغرفة الأخرى حجرتان جانبيتان نحتت في أرضيتها دهاليز تؤدي إلى حجره الدفن.

والظاهرة الملفتة للنظر في هذا الطراز من المقابر أنه ظهر فى الأقاليم بعيدا عن العاصمة مقر الفرعون ، ويبدو أن أصحابه من أمـراء الاقطاع الأقوياء انتحلوا هذا الطراز الذى كان قاصرا على مقابر الملوك ضمن ما انتحـل رعايا الفرعون من الامتيازات الملكية ابان العصور التى تدهورت فيها سلطة الملكية . ويبدو أن بُعد امراء مقاطعة « قاو » عن العاصمة شجعهم على ذلك .

أما طراز المقابر الذى شاع في الاقاليم فى عصر الدولة الوسطى فهو طراز المقابر الصخرية ، الذى انتشر فى الصعيد بوجه خاص ، فى اسوان واسيوط والبرشا وبنى حسن . ومن أشهر هذه المقابر مقبرة « سارنبوت » في اسوان ، ومقبرة «جحوتى حتب » في البرشا بالمنيا ثم مقابر « امينى » و« خنوم حتب» و « خيتى » فى بنى حسن بالمنيا .

فقد فرضت الطبيعة الجبلية للمناطق التى نحتت فيها هـذه المقابر ، فرضت شكلا خاصا على هذه المقابر يتكون من ثلاثة أجزاء هى الفناء والمزار والهيكل. أما الفناء فالجزء الأمامى منه مبنى والجزء الخلفى منحوت فى واجهة الجبل يحليه اسطونان مثمنان أو ذوى ستة عشر ضلعا (شكل ٤٠ أ) ويلى الفناء المزار وهو منحوت بأكمله فى الصخر ، ويحتوى على أربعـة اساطين ذات ستة عشر ضلعا (مقبرة أمينى) ، أو على اربعة اساطين لوتسية (مقـــبره خيتى) وفى الجدار الخلفى للمزار وعلى محور المقبرة يوجدالهيكل وفى نهايته مشكاة (فجوة) نحت فيها تمثال يمثل قرين (كا) صاحب المقبرة وكذلك الباب الوهمى .

ويلاحظ أن التصميم العام لهذه المقبرة يتفق مـع تصميم مصاطب الدولة القديمة مع بعض التعديلات، منها أن المشكاة التى بها التمثال تقوم مقام السرداب فى مصاطب الدولة القديمـة ، ومنها أيضا أن بئر الدفن لا يوجد خلف الباب الوهمى ولكن فى احد أركان المزار (٩٢) .

ومن الأمور الجديرة بالملاحظة فى هذه المقابر، استخدام الأساطين وخاصة الأساطين النباتية ، ومثال ذلك الأساطين اللوتسية فى مقـبرة خيتى . ويلاحظ أن الأساطين النباتية كانت فى عصر الدولة القديمة مقصورة على مبانى الملوك ، وأحيانا أعضاء الأسرة المالكة ولم تستخدم فى مقابر الأفراد . ولعــــل استخدامها فى مقابر هؤلاء فى عصر الدولة الوسطى يقدم لنا مثالا آخر يضاف إلى أمثلة انتحال الأفراد فى عصر هـــــذه الدولة للميزات التى كانت فى عصر الدولة القديمة خاصة بالملوك وحدهم .

وعلى غرار مقابر الدولة القديمة فقد امتلأ المزار بالرسوم التى تمثل الحياة اليومية وان اختلفت فى طريقة الرسم ، إذ رسمت مناظر هذه المقابر بالتصوير بالألوان المائية . ولكن بأسلوب جديد تسود فيه الحركة والتحرر والواقعية،

وخاصة مناظر المصارعة مما ينفى عن الفن المصري القديم صفة الجمود إلى حد ما (٩٣) .

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع إلي بعد الفنان عن العاصمة حيث تشتد قبضة الكهنوت الذى يخضع الرسوم الدينية لقواعد محددة وقيود شديدة . وقد وصف بعض الباحثين رسوم هذه المقابر بأنها تقترب من « الاحساس الفنى الاغريقي » (٩٤) .

ولم تكن الرسوم هى التجديد الوحيد في هذه المقابر ، الذى قرب بين الفن المصرى والفن الاغريقى ، بل هناك تجديد معمارى يتمثل فى أشكال الأساطين التى تحمل سقف الفناء وسقف مقصورة القربان ، فهى طراز جديد من الأساطين يتكون من ستة عشر ضلعا وهى تشبه أساطين مبانى زوسر (شكل ٢٣) في تقنية بدن العمود ، ولكنها تختلف عنها في نسبها وفى أنها منفردة وقد سماها « شمبليون » « الأساطين السابقة على الدورية الاغريقية » (Proto doric) (٩٥) .

ورغم وجود بعض الاختلاف بين العمود المصرى (شكل ٤٠ أ) والعمود الدورى الاغريقى (شكل ٤٠ ب) الذى يتمثل أساسا فى شكل القاعدة وتاج العمود ثم في عدم تقنية (تجويف) كل أضلاع العمود المصرى على عكس الاغريقى (٩٦) ، فانه يمكن القول بوجه عام أن الاغريق تأثروا بشكل أو بآخر بالعمود المصرى ، ربما عندما كثر عددهم في مصر في عصر الأسرة السادسة والعشرين . فهناك شواهد على تأثر الفن الاغريقى فى بدايته بالفن المصري ، ومن أمثلة ذلك الطراز الاغريقى المبكر فى نحت التماثيل المعروفة باسم تماثيل الكوروي (٩٧) Kouroi .

نستخلص من كل ذلك أن طراز المقبرة الملكية ومقابر الأفراد في عصر

الدولة الوسطى قد سار بوجه عام على نمط طراز الدولة القديمة وإن كانت هناك عوامل أدت إلى ادخال بعض التعديلات على الشكل الخاص لمقابر الافراد بدرجة كبيرة ، وعلى مقابر الملوك بدرجة أقل . ولكن في الوقت نفسه، كانت هناك دوافع قوية ادت إلى ادخال تعديلات جوهرية على النظام الداخلى لهذه المقابر . وخاصة مقابر الملوك . وأهم هذه الدوافع محاولة تأمين المقبرة من السرقة باتباع وسائل الخداع والتعمية والتضليل لتفادى المصير المحزن الذى تعرضت له مقابر الدولة القديمة .

وسوف نرى أن هذا الدافع كان له الفضل الاكبر فى ادخال تغييرات جذرية على المقبرة الملكية في عصر الدولة الحديثة سواء في شكلها الخارجي أم فى نطاقها الداخلي.

العمارة الجنازية فى عصر الدولة الحديثة

مقابر الملوك

كان أكثر ما يشغل ملوك الدولة الحديثة هو توفير مقر مأمون لاجسادهم، بعد أن رأوا أن الاهرامات التى اتخذها ملوك الدولة القديمة مقابرا لهم ، لم تفلح فى حفظ الجثة من عبث اللصوص رغم ضخامتها وصلابتها . وأن الاهرامات التى اتخذها ملوك الدولة الوسطى ، لم تفلح أيضا فى حفظ جثثهم من هذا العبث رغم مااتبعوه فيها من وسائل الخداع والتعمية والتضليل . فقد نهبت اهرامات هؤلاء الملوك وسرق مافيها من أثاث وحلى ومجوهرات، ومثل

بجثث الملوك ابشع تمثيل . وكان ذلك المصير في عقيدة المصريين يعتبر هلاكا أبديا وحرمانا من تلك النعمة الكبرى التى ينشدونها فى حياتهم وفى مماتهم، وهى الخلود والنعيم فى الحياة الأخرى .

أدرك ملوك الدولة الحديثة إذن أن بروز المقبرة الملكية في شكل هرم وقيام المعبد الجنازى بالقرب منه ، كانا فى حدذاتها دليلا يرشد اللصوص إلى المقبرة وما بها من كنوز . وقد توصل ملوك هذه الدولة الى حل هذه المشكلة بثلاث وسائل ، أولها نبذ الشكل الهرمي، وثانيها حفر المقبرة فى باطن الصخر واخفائها بعيدا عن الأعين ، وثالثها فصل المعبد الجنازى عن المقبرة وابعادهما عن بعضها بمسافة كبيرة حتى لا يكون هذا المعبد دليلا على وجود المقبرة فى حالة ملاصقته لها .

ولم يكن هذا الفصل ليتم لولا حدوث بعض التغيير فيالفكرة الدينية، فبعد أن كان الاعتقاد السائد فيما مضى تغلب عليه الفكرة المادية البحتة ، وهو الاعتقاد فى وجود روح مادية أو قرين (كا) للمتوفى يلازمه فيقبره ولا يفارقه، يأكل ويشرب من القرابين التي تقدم أمام الباب الوهمى ، أو يتمتع بها بفضل الصلوات والتعاويذ التى تبعث الحياة (بقوة السحر) فى رسوم القرابين المنقوشة على حدران المزار . بعد أن كان هذا الاعتقاد المادى هو الفكرة السائدة فى العصور الماضية ، ارتقت هذه الفكرة إلى فكرة أقل مادية من السابقة بأن تصور المصريون أن التجدد المنشود يمكن أن يتحقق عن طريق الروح الأثيرية (البا) التى لا تلازم الميت ، وإنما تزوره من آن لآخر بينما ترافق إله الشمس

أثناء رحلتها فى العالم السفلى، الذى سموه «دوات(*)»، وتخيلوا هذا العالم السفلى على غرار العالم الدنيوى أى يجرى فيه نهر النيل ، وتنتشر فيه وعلى شواطئه المسوخ والجن التى تعترض طريق الروح، ولكن تلك تتغلب على هذه العقبات بطهارتها وقوة ايمانها (نتيجة تقوى المتوفى وصلاحه أثناء حياته الدنيوية)(٩٧) وبمرافقتها لسفينة الشمس المقدسة .

عندما سادت هذه الافكار بين المصريين فى الدولة الحديثة ، لم يعد هنالك ضرورة لالتصاق مكان تقديم القرابين واقامة الشعائر (المعبد الجنازى) بالمقبرة لأن الروح اصبحت بحكم جوهرها الجديد قادرة على مفارقة القبر والابتعاد عنه مسافات شاسعة والتردد عليه من آن لآخر . ومن هنا تحقق الفصل بين المعبد الجنازى وبين المقبرة، فحفرت المقابر فى اماكن خفية فى بطن جبال طيبة الغربية فى المنطقة المعروفة الآن بوادى الملوك بينما شيدت المعابد الجنازية بعيدا عنها على حافة الأرض الزراعية ، وتم الاستغناء عن معابد الوادى التى لم يعد لها ضرورة .

وقد اختلفت آراء الباحثين بشأن الفرعون الذى كان أول من اتخذ هذا الاجراء ، أى فصل المقبرة عن المعبد الجنازى ، وعمل المقبرة فى إمكان خفى عن الأنظار . فيرى البعض أنه الملك امنحتب الاول (ثانى ملوك الأسرة الثامنة عشرة) فهو فى رأى هؤلاء أول من حفر لنفسه مقبرة فى الصخر

(*) كان تصور المصريين «للدوات» فى عصر الدولة القديمة أن مقرها فى السماء وأن «البا» كانت تطير اليه لتتحد فية (بالنجوم الخالدات) ، ولكنه كان قاصرا على أرواح الملوك . وعندما سيطرت الديانة الاوزيرية على العقائد ، اصبح الدوات عالما أرضيا مقره فى العالم السفلى وتضيئه الشمس فى الليل . وتبعا لذلك صارت «البا» ترافق الشمس فى رحلتها الليلية فى «الدوات» أى فى العالم السفلى (ارمان : ديانة مصر القديمة ص ٣٢٨)

فى طيبة الغربية وذلك فى منطقة ذراع أبى النجا(٩٨)، أى أنه أول من نبذ الشكل الهرمى (وكان ملوك الاسرة السابعة عشرة قد حافظوا على هذا الشكل فى بناء مقابرهم فى طيبه الغربية) . غير أن البعض الآخر ينكر نسبة هذه المقـــبرة لامنحتب الأول ، ويرون أن مقبرة هذا الفرعون لم يعثر عليهـا بعد(٩٩) كما اختلفت الآراء أيضا حول مكان معبده الجنازى .

وإزاء هذا التضارب، يمكننا القول أن أول من اتخذ اجراء فصل المقبرة عن المعبد الجنازى بصفة مؤكدة، وبناء المقبرة فى مكان بعيد خفى عن الأنظار هو الفرعون تحتمس الأول (ثالث ملوك الأسرة الثامنة عشرة) . فقـد سجل مهندسه «إنينى» ذلك فى قوله «لقد اشرفت على حفر القبر المنعزل لجلالة الملك دون أن يسمع أحد ودون أن يرى أحد» (*) وكان تحتمس الأول هو أول ملك أيضا يتخذ من المكان المعروف حاليا بوادى الملوك فى طيبة الغربية مكانا لحفر مقبرته .

ولقد سار جميع فراعنة الدولة الحديثة على منوال تحتمس الأول ، فنحت كل منهم مقبرته فى جبال وادى الملوك ، بينما شيد معبده الجنـــازى بعيدا على حافة الصحراء القريبة من الأرض الزراعية (انظر خريطة رقم ٤) .

وإلى جانب هذا التغير الجوهرى فى طراز مقابر ملوك الدولة الحديثة،

(*) بالطبع هذه مغالاة من ذلك المهندس القديم ، اذ لا شك أن مئات الفنانين والعمال كانوا يعملون فى حفر المقبرة ورسم جدرانها وتلوينها . وربما يقصد «انينى» أنه بالغ فى اتخاذ الاحتياطات لمنع الغرباء (ممن لا يعملون فى المقبرة) من الاقتراب منها .

واختلافه اختلافا أساسيا عما سبقه، فقد مر نظام بناء هذه المقابر بعدة مراحل يمكن اجمالها فى مرحلتين اساسيتين ، تمتد احداهما منذ عهد تحتمس الأول حتى توت عنخ آمون ، بينما تمتد المرحلة الثانية منذ عهد الملك «آى» حتى نهاية الدولة الحديثة. وتتميز المقبرة الملكية خلال المرحلة الأولى بأنها كانت تنحت على محورين . وربما كان السبب الذى دفــع إلى بناء مقبرة تحتمس الأول على محورين هو طبيعة الصخر ورغبة المهندس «انينى» في تفادى منطقة ذات صخر رديء لا يصلح للنقش والرسم، وذلك بتوجيه حفر المقبرة نحو اليسار. ودليل ذلك أن انحناء المقبرة اتخذ شكلا غير منتظم على هيئة قوس (شكل ٤٣ أ). وقد يكون السبب نفسه هو الذى دفع مهندسو المقابر التالية إلى حفر هذه المقابر على محورين. ولكن الأرجح أن الملوك أصحاب هذه المقابر قد نحتوا مقابرهم على محورين لمجرد تقليد سلفهم العظيم تحتمس الأول ، بعد أن اقتفوا أثره فى نحت مقابرهم فى وادى الملوك وفصل المعابد الجنازية عنها . ولعل الدليل على ذلك أن مقابرهم اتخذت شكلا هندسيا منتظما ، سواء في انحنــاء المقبرة الذى أصبح على شكل زاوية قائمة، أم فى أشكال حجراتها التى أصبحت مستطيلة أو مربعة أي قائمة الزوايا ، ويتمثل ذلك بوضوح في مقــبرة امنحتب الثانى (شكل ٤٣ب).

وتتألف مقبرة تحتمس الأول (شكل ٤٣ أ) من درج وممر منحدر يؤدى إلى ردهة (١) ، يخرج منها على زاوية منفرجة ، درج آخر يوصل إلى غرفة الدفن البيضية الشكل (٢) وبها التابوت (٣) . وقد الحقت بغرفة الدفن غرفة جانبية لتخزين الأثاث الجنازى .

ويرى البعض أن غرفة الدفن نحتت بشكل بيضى لكى تشبه «الخرطوش» ولعلها بذلك تجسد فكرة الكون ، نظرا لأن الأصل فى الخرطوش أنه يمثــل

الكون الذى تحيط به دائرة الشمس (راجع ص ٥٢). ولكن هذا الأمر بعيد الاحتمال نظرا لأن الشكل البيضى لغرفة الدفن لم يستمر بعد ذلك طويلا، فهو لا يتعد مقبرة تحتمس الثالث ، وبعدها اتخذت غرفة الدفن شكلا قائم الزوايا، ابتداء من مقبرة امنحتب الثانى بن تحتمس الثالث .

وتعتبر مقبرة امنحتب الثانى (شكل٤٣ب)من المعالم البارزة فى وادى الملوك، لجمال رسومها وبقاء أغلبها فى حالة جيدة . ويؤدى إلى المقبرة مدخل ودرج (شكل ٤٣ب ـ ١) يوصل إلى ممر منحدر (٢) ثم درج آخر (٣) ثم ممر منحدر آخر (٤) . وهذا الاخير يؤدى إلى بئر (٥) فوقه قنطرة . وفى أسفل البئر حجرة جانبية (٦) (وسوف نتناول الغرض من هذه البئر فيما بعد) . وإذا اجتزنا القنطرة دخلنا ردهة (٧) بها عمودان مربعان، ويخرج من هذه الحجرة درج آخر (٨) كان مختفيا فيما مضى ، وهو يؤدى إلى ممر منحدر (٩) الذى يؤدى بدوره إلى حجرة الدفن (١٠) ويقوم على سقفها ستة أعمدة مربعة . ويزادان هذا السقف بنجوم مرسومة باللون الأصفر. وفى نهاية حجرة الدفن يوجد التابوت . وجدران حجرة الدفن ملونة بحيث تحاكى مخطوطات البردى وعليها كتابة باللون الاسود بعلامات هيروغليفية أغلبها أقل تفصيلا فى رسومها من علامات الخط الهيروغليفى المألوف على جدران المقابر والمعابد . والنصوص والرسوم في حجرة الدفن تصور رحلة الملك المتوفي في عالم الآخرة . وقد الحقت بغرفة الدفن أربع حجرات جانبية لتخزين الاثاث الجنازى ، وقد عثر فى إحداها عام١٨٩٨ م على عدد من الموميات الملكية المحفوظة الآن فى المتحف المصرى بالقاهرة .

وإذا استثنيا مرحلة وسطي من مراحل تطور المقبرة الملكية فى طيبة

الغربية فى عصر الدولة الحديثة ، وهى المرحلة التى اصبحت المقبرة فيها تنحرف مرتين بزاوية قائمة (مثلما هو الحال فى مقابر تحتمس الرابع وامنحتب الثالث وتوت عنخ آمون) ، إذا استثنينا هذه المرحلة باعتبارها امتدادا للمرحلة الأولى، فاننا ننتقل بذلك إلى المرحلة الثانية فى تطور المقبرة الملكية أى المرحلة التى تمتد من عصر الملك «آى» حتى نهاية عصر الدولة الحديثة. وقد أصبحت المقبرة خلال هذه المرحلة تحفر على محور واحد ، أو بتعبير أدق على خط مستقيم تقريبا ابتداء من المدخل حتى غرفة الدفن . ولعل السبب فى ذلك هو تقليد «آى» فى بناء مقبرته فى طيبة لمقبرة «اخناتون» فى تل العمارنة (١٠٠) التى تقع على محور واحد ، ربما لتواجه جميع اجزائها الشمس عند شروقها بما يتفق وعقيدة اخناتون الدينية ، التى تكرر فى أناشيدها تمجيد الشمس عند شروقها . فمن المعروف أن «آى» كان من كبار رجال اخناتون فى تل المعارنة عاصمة اخناتون ، وله مقبرة صخرية فى هذه المدينة لم يتم نحتها. وقد نقشت على جدرانها انشودة كاملة من اناشيد اخناتون لالهه أتون. ورغم فشل حركة اخناتون وعودة توت عنخ آمون وآى إلى طيبه ، فان بعض الدلائل تشير إلى أن «آى» كان حريصا على آثار اخناتون وعهده(١٠١). وربما تمثل ذلك الحرص فى حفر مقبرته فى طيبة (١٠٢) على غرار مقبرة اخناتون فى تل العمارنة.

وقد سار حورمحب على نهج « آى » فى حفر مقبرته على محور واحد ، مع إضافة تعديل آخر هو جعل الجزء الثانى من المقبرة فى موازاة امتداد الجزء الأول منها (١٠٣) ويبدو أن الغرض من ذلك هو توكيد ارتباط المقبرة بالشمس (ولا شك أن آله الشمس المقصود هو « رع » أو « امون ـ رع » وليس « آتون » اله اخناتون) ، فقد خصص الجزء الأول من المقبرة للشمس ،

والجزء الثانى لعالم « الدوات » ، وهو ما تدل عليه النصوص الدينية وصور الآلهه على جدران كل من القسمين[١٠٤] وقد ظهرت هاتان الميزتان بوضوح في مقبرة سيتى الأول (شكل ٤٤) .

وقد استمرت المقبرة الملكية فى وادى الملوك على هذا الطراز حتى انتهاء عصر الدولة الحديثة . ولعل الذى ساعد على استمراره أنه يتمشى مع الارتباط بين الشمس وبين العالم السفلى (الدوات) ، ومع رحلة الملك المتوفى مع الشمس عبر هذا العالم ، التي أخذت تغلب على رسوم المقبرة في النصف الثانى من عصر الدولة الحديثة . فقد أصبحت هذه الرحلة تمثل بالتفصيل على جدران المقابر . إذ أعتبرت المقبرة تجسيدا للدوات ، الذى تصوره المصريون كما قلنا عالما سفليا يجرى بطوله نهر على غرار نهر النيل ، مثلما يجرى فى نهر نفسها . وتصوروا أن الشمس تقطع هذا العالم السفلى فى اثنتى عشرة ساعة بعدد ساعات الليل . وقد دونوا هذه التصورات فى كتابين يعرف احدهما بكتاب «ما في العالم السفلي» (إمى دوات) ويعرف الآخر « بكتاب البوابات » . وطبقا لما ورد فى هذين الكتابين ، فان العالم السفلى ينقسم الى إثنى عشر قسما تقابل الاثنتي عشرة ساعة (كما جاء فى كتاب ما فى العالم السفلى) . وتقوم بين الساعات وبعضها حصون عالية بها بوابات يحرسها المسوخ والثعابين التي تنفث النار (كما جاء فى كتاب البوابات) . وتسمى تلك الأقسام الاثنا عشر «الحقول» أو «المغاور» وهى آهلة بالأرواح والآلهة والموتى . وينتقل إله الشمس من إحدى هذه المغاور الى الأخرى يلقى أوامره الى الآلهة التى توجد بها . ولو أن بعض هذه المناظر التى تصفها هذه الكتب قد سجلت على جدران مقابر الملوك بعض من الملوك الأوائل في الأسرة الثامنة عشرة ، إلا أنها وضعت بشكل خاص على جدران مقابر ملوك الاسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، أى خلال الفترة التى استقام فيها شكل المقبرة ، وأصبحت جميع قاعاتها وممراتها تقع على محور واحد ،

فالمقبرة بهذا الشكل المستقيم وبموقعها تحت الأرض ترمز الى الدوات أو العالم السفلي ، وقاعاتها المتتابعة ترمز إلى أقسام الدوات ، وأبوابها المتتالية تمثل البوابات التي يمر منها إله الشمس في رحلته عبر الدوات .

ويوضح لنا الوصف التفصيلي لمقبرة سيتي الأول (شكل٤٤) هذه العلاقة بين استقامة المقبرة ، وبين الرسوم على جدرانها . كما يوضح لنا أساليب التضليل الأخرى التي لجأ اليها الفراعنة لصرف أنظار اللصوص عن الوصول الى غرفة الدفن .

وقد نحتت مقبرة سيتي الأول في جوف الصخرة لمسافة ١٠٠ متر تقريبا ويبدأ القسم الأول منها بدرج (شكل ٤٤–١) يؤدى الي ممر منحدر (٢) صورت علي جوانبه ثلاثة أشكال تمثل إله الشمس عند الشروق (على هيئة جعران) وعند الظهر (قرص الشمس) وفى الغروب (الاله أتوم) . ويؤدى هذا الممر الي درج آخر (٣) رسمت على الجدران على جانبيه ست وسبعين صورة لاله الشمس من كتاب « إمي‌دوات » . وبعد ذلك يوجد ممر منحدر آخر (٤) صورت على جانبيه رحلةالشمس في الساعتين الرابعة والخامسة من ساعات الليل من كتاب «إمي دوات» ايضا . ومن وراء ذلك ردهة (٥) فى أرضها بئر في قاعها غرفة جانبية (تقابل نفس البئر والغرفة الجانبية في مقبرة امنحتب‌الثانى) . ويلي ذلك بهو ذو أعمدة مربعة (٦) صورت على جدرانه رحلة الشمس من كتاب « البوابات » . ووراء هذا البهو ، بهو آخر (٧) به عمودان مربعان . وقد رسمت على جدرانه منظر الجحيم وبه الخطاة يتعذبون فى أفران . وعند هذا البهو ينتهى القسم الأول من المقبرة . وتبدو المقبرة كأنما انتهت عنده فعلا . وقد قصد بذلك تضليل اللصوص وامعانا في التضليل تركت أغلب نقوش هذا البهو دون اتمامها .

والمدخل الذى يؤدى فعلا إلى غرفة الدفن الحقيقية ، والذى يبدأ به القسم الثانى من المقبرة ، يقع وراء الجدار الأيسر للبهو ذي الأعمدة الاربعة (٦) حيث اخفى درج اخفاء تاما (٨) . ولكن اللصوص تنبهوا الى وجوده مسترشدين بالرنين الأجوف الذى يحدثه الطرق على هذا الجدار لوجود فراغ خلفه . فكسروا الجدار ونفذوا منه الى بقية أجزاء المقبرة (٩-١١) ، ومنها الى حجرة الدفن الحقيقية ، وهذه الحجرة مقسمة الى قسمين ، القسم الأمامى (١٢) به ستة أعمدة مربعة وجدرانه منقوشة بمناظر من كتاب « البوابات » والقسم الخلفى (١٣) له سقف مقبي رسمت عليه الابراج السماوية . وكان به التابوت الذى نقل إلى أحد متاحف لندن .

وتتفرع من غرفة الدفن عدة غرف جانبية ، لا شك أنها كانت مخازن للاثاث الجنازى . والرسوم على جدران الغرفة التى الى اليمين (١٤) ذات أهمية خاصة ، لأنها تمثل قصة هلاك البشرية (*)

من هذا الوصف التفصيلى لمقبرتى امنحتب الثانى وسيتى الأول ، يتبين أن فراعنة الدولة الحديثة لجأوا الى مختلف الأساليب والحيل لتضليل اللصوص عن مكان غرفة الدفن فى مقابرهم ، فبالإضافة الى فصل المعبد الجنازى عن المقبرة وحفر المقبرة في باطن الصخر واخفائها عن الأعين ، اتبعوا فى تصميم المقبرة

(*) هذه القصة مؤداها أن المصريين سخروا من الاله الأكبر « رع » خالقهم ، فاعتزم هذا الاله اهلاكهم وأرسل لهم ملا الآلهة حتحور فى صورة الالهة «سخمت» ربة الحرب والقتال ، فقتلت منهم عددا كبيرا مما أفزع الاله رع نفسه وجعله يشفق من فناء الجنس البشري (المصريين) ، فدبر حيلة أنقذ بها المصريين من فتك الإلهة سخمت ،

نفسها أساليب أخرى لمزيد من التضليل ، فمنها اظهار المقبرة كأنها تنتهى عند حد معين ، ومنها عدم اتمام النقوش عند هذا الحد .

ومن أهم هذه الأساليب أيضا حفر بئر فى أحد ممرات المقـــبرة ، وحفر غرفة فى أسفلها (كما رأينا من وصف مقبرتى امنحتب الثانى وسيتى الأول)، وذلك لإيهام اللصوص أن هذه الغرفة هى غرفة الدفن . وقد لوحظ وجـود هذه البئر والغرفة الملحقة بها فى أغلب المقابر الملكية ـ ان لم يكن فى كلها — ابتداء من مقبرة تحتمس الثالث حتى مقبرة رمسيس الحـادى عشر ، أى حتى آخر ملك فى الدولة الحديثة .

غير أنه مع وضوح وظيفة هذه البئر، فقد ظهرت آراء تحاول إيجاد تفسير آخر لها ، فمن قائل بأنها لحجز مياه الامطـار ومنعها من التسرب الى غرفة الدفن، ومن قائل أنها لغرض دينى غير معروف . غير أن بعض الباحثين يرى أن حفر البئر والغرفة الملحقة بها ، يهدف الى تحقيق هذه الأغراض الثلاثة .

وقد حاول بعض الباحثين تحديد الغرض الدينى من حفر هذه البئر والغرفة الملحقة بها ، فيرى البعض أنها تتصل بفكرة تجـــدد الملك المتوفى واكتسابه الخلود ، أو انها ترمز الى الوسط المائى الذى بدأ به خلق العالم (١٠٠) . ويرى البعض الآخر فى نصوص كتابى ما فى العالم السفلى والبوابات ، التى نقشت على جـــدران مقبرتى سيتى الأول ومرنبتاح ، ما يشير الى أن هذه البئر والغرفة الملحقة بها هى المقبرة الرمزية للاله أوزير أو الاله « سكر ـ اوزير » آلهة العالم السفلى (آلهة الموتى) . وأن النقوش الواردة على جدران هذه البـئر فى مقبرة سيتى الثانى — وهى المقبرة الوحيدة التى نقشت فيها جدران هذه البئر —

فقد صورت الساعة الثانية عشرة من ساعات الليل ، وهى ساعة البعث فى العقيدة الاوزيرية (١٠٦) .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لاشك فيه أن موقع هذه البئر من المقبرة ، ونحت الغرفة الجانبية اسفلها ، يدلان على أن الغرض الاساسى منها ، هو تضليل اللصوص . ويبدو أن الغرض الدينى قد نشأ فى اذهان المصريين بعد أن تكرر نحتها فى المقابر ، فمن الواضح أن النصوص التى تشير لذلك الغرض الدينى (فى رأى هؤلاء الباحثين) ترجع إلى عصر متأخر بكثير عن عصر تحتمس الثالث الذى ظهرت البئر لأول مرة فى مقبرته . أما عن استخدامها لتخزين مياه الامطار او الرشح ، فان حفر البئر وحدها كان يكفى لذلك ، ولم يكن هناك داع لحفر الغرفة الجانبية اسفلها .

المعابد الجنازية للملوك

قلنا ان فراعنة الدولة الحديثة فصلوا المعبد الجنازى عن المقبرة ، وأنهم حفروا مقابرهم فى الصخر فى مكان خفى بعيد موحش وسط جبال طيبة الغربية ، بينما شيدوا معابدهم الجنازية على حافة الاراضى الزراعية بالقرب من النيل وبذلك تم فصل مكان اقامة الشعائر وتقديم القرابين لروح الملك المتوفى وهو المعبد الجنازى ، عن مثواه الابدى أى مقبرته لأول مرة فى تاريخ مصر الفرعونية . ولا شك أن هذا الاجراء كان مكروها لدى هؤلاء الفراعنة ولكنهم اضطروا لذلك اضطرارا كما سبق أن ذكرنا ، لتأمين مقابرهم ضد عبث اللصوص ، بعد أن رأوا مقابر ملوك الدولتين القديمة والوسطى ، وقد

عجزت عن حمـــاية ما بداخلها ، رغم ما أتبـع فيها من مختلف الوسائل لضمان هذه الحماية .

وتمتد الجنازية لملوك الدولة الحديثة فى طيبة الغربية في صف طويل من الشمال الشرقي الى الجنوب الغربى ، في مسافة طولها نحو ثلاثة كيلو مترات . ويفصلها عن المقابر الجبل المشرف على الوادى . ولم يكن هناك نظام موحد على ما يبدو لاختيار اماكن هذه المعابد ، ولكن يمكن القول بوجه عام أن اقدمها في عصر الاسرة الثامنة عشرة تقع في الشمال ، يليها جنوبا المعـــابد التى ترجع للفترات اللاحقة في نطاق عصر تلك الاسرة . فنجد في الشمال من آثار المعـابد الباقية حتى اليوم معبد تحتمس الثالث (*) يليه جنوبا معبد امنحتب الثانى فمعبد تحتمس الرابع ، وأخيرا معبد امنحتب الثالث (راجـع الخريطة رقم ٤) . ثم تبدأ معابد ملوك الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين من الشمال مرة أخرى ، وأولها معبد سيتى الاول فى القرنة ، يليه جنوبا معبد رمسيس الثانى (الرمسيوم)، فمعبد مر نبتاح ، وأخيرا معبد رمسيس الثالث (معبد مدينة هابو). غير أن هذا النظام تشذ عنه بعض استثناءات قليلة . ولكن يمكن اعتباره النظام العام لمواقع المعابد الجنازية في طيبة الغربية . وهناك رأى لبعض الباحثين بأن محـ ـور كل معبد من هذه المعابد كان يتجه الى الجهة التى توجد بها المقبرة ولو أنه اتجـاه تقريبي الى حد كبير (١٠٧) .

(*) كان بعض الباحثين يرون أن أقدم المعابد الجنازية في الشمال هو معبد امنحتب الأول وأنه يوجد بالقرب من منطقة ذراع أبى النجـا ، ولكن هناك شك يحيط بذلك في الوقت الحاضر (راجع ص ١٠٨) .

الطراز العام للمعبد الجنازي في الدولة الحديثة :

والذى يلاحظ على هذه المعابد الجنازية أن طرازها هو نفس طراز المعابد الإلهية التي ترجع إلى عصر الدولة الحديثة أيضا والتي شيدت في البر الشرقى من طيبة (١٠٨) (حيث توجد مدينة الاحياء ، بينما شيدت جميع المعابد الجنازية فى البر الغربى نظرا لأن الغرب يرمز للموت عند المصريين القدماء)، والمعابد الإلهية هى الأصل فى هـذا الطراز الذى انتقل منها إلى المعابد الجنازية ،وسوف نتتبع نشأة هذا الطراز وتطوره في الجزء الخاص بالمعـــابد الالهية فيحسن بالقارىء الرجوع إليه .

والمعابد الجنازية فى عصر الدولة الحديثة بمطابقة طرازها للمعابد الالهية من نفس العصر ، تختلف في ذلك عن المعابد الجنازية فى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، عندما كان هناك اختلاف واضح بين الطرازين .

ولعل سبب مطابقـة طراز المعابد الجنازية فى عصر الدولة الحديثة لطراز المعابد الالهية ، يرجع إلى أن المعابد الجنازية في الدولة الحديثة كان يعبد فيها ـ إلى جانب تقديس الملك المؤله صاحب المعبـد ـ الاله آمون رع الاله الرسمى للدولة فى عصر الدولة الحديثة ، كما كان يعبد فيها بعض الآلهة الأخرى، أى أنها كانت معابد ذات وظيفتين ، فهي جنازية في المقـام الاول ، ثم هى معابد إلهية إلى جانب ذلك .

ويتألف هذا الطراز من صرح به مدخل المعبد يؤدى إلى فنــاء وبهو أعمدة أو اساطين ، ومقصورة الهيكل أو قدس الاقداس فى نهـــاية المعبد ، وذلك عدا قاعات أو غرف جانبية .

ومن المعابد ماله فناءان لكل فناء صرح يتقدمه ومنها ماله أكثر من بهو اساطين كل بهو وراء الآخر . وتقـع جميع اجزاء المعبد الرئيسية على محور

واحد بحيث يقسمها طريق مستقيم ، يبدأ من مدخل المعبد حتى قدس الاقداس ، وسوف نذكر عند الكلام على المعابد الالهية أسباب اتخاذ المعبد لهذا الطراز .

وقد امتلأت جدران المعابد بالرسوم والنقوش الدينية منها والدنيوية ، وغلبت الموضوعات الحربية على هذه الرسوم . وتعتبر كثرة الرسوم الحربية من مميزات ذلك العصر وهو عصر الامبراطورية والفتوحات الخارجية . ومن الموضوعات الدينية التى تكررت أيضا رسوم الأعياد الإلهية وخاصة عيد خروج الإله « مين » رب الخصب والانتاج .

ويوضح معبد سيتى الأول الجنازى بالقرنة الطراز النموذجي للمعابد الجنازية فى عصر الدولة الحديثة ، نظرا لبساطته وعدم بناء ملحقات كثيرة له (كما حدث في معابد رمسيس الثانى والثالث) وفيما يلى وصف لنظام هذا المعبد رغم أنه ليس من المعابد التى ترجع لبداية الدولة الحديثة (أول الأسرة الثامنة عشرة) بل انه متأخر نسبيا (أول الاسرة التاسعة عشرة) ولكنه أقدم معبد باق شيد طبقا للنظام العام للمعبد في الدولة الحديثة . .

ويتألف معبد سيتى الأول(١٠٩) من بوابة ضخمة ذات برجين جدرانها تميل ميلا خفيفا نحو الخارج من أعلى إلى أسفل . وهذه البوابة تسمى في علم الآثار المصرية «الصرح» (Pylon) يلى ذلك فناء فصرح ثان ثم فناء ثان . ويلى هذا الأخير بهو ذو اساطين بردية وفى مؤخرته باب يؤدى إلى قدس الاقداس أو الهيكل الرئيسى Sanctuary للمعبد ، وكان مكرسا لعبادة الإله أمون رع اله الدولة ، ولتقديس الملك سيتى الأول وإقامة الشعائر وتقديم القرابين لروحه وربما لعبادة هذا الفرعون كاله فقد كان أول فرعون يعبد بهذه الصفة فى المعابد

فى مصر (*) .

وعلى جانبي هذا الهيكل الرئيسي هيكلان آخران لعبادة بعض الآلهة الأخرى وتمتد حول هذه الهياكل غرف جانبية تستخدم كمخازن لأدوات العبادة وملابس الكهنة والقرابين وغير ذلك .

وهذا الطراز النموذجي للمعبد الجنازى فى الدولة الحديثة يطابق تقريبا معبد خنسو الذى يعد المعبد النموذجي الالهى فى الدولة الحديثة (شكل ٥٥) كما سنذكر بعد .

تلك هى الخصائص والسمات العامة للمعابد الجنازية لملوك الدولة الحديثة كما تتضح من معبد سيتى الأول فى القرنة ، وكما يتضح من المعابد الأخرى التى مازالت أجزاء كثيرة منها باقيا حتى اليوم مثل معبد رمسيس الثانى (الرمسيوم) أو التى مازال أغلبها باقيا مثل معبد رمسيس الثالث فى مدينة هابو .

ولم يشذ عن هذا النظام العام للمعبد الجنازى سوى معبد واحد هو معبد حتشبسوت فى الدير البحرى (شكل ٥٤) ، فلهذا المعبد نظام فريد لا نظير له بين المعابد المصرية . وكانت صاحبته الملكة حتشبسوت لها شخصية متميزة

(*) كان سيتى الأول هو أول فرعون يعبد كإله (وليس كملك «مؤله») فى المعبد الذى شيده فى أبيدوس لعبادة أوزير وامون رع وغيرها من الآلهة ، انشأ فيه هيكلا يعبد فيه على نفس نمط هياكل هذه الآلهة . وقبل سيتى الأول لم يكن الفراعنة يعتبرون الهة بل ملوكا مؤلهين ، ولذلك لم يكونوا يعبدوا فى معابدهم كالهه . وقد بدأ بعض فراعنة الاسرة الثامنة عشر فى الدولة الحديثة بتأليه أنفسهم فى المعابد ، ولكن لم يكن ذلك فى معابد مصر بل فى المعابد المصرية فى النوبة . ولذلك كان سيتى الاول هو أول من عبد كاله فى مصر واقتفى أثره خلفاؤه ولا سيما رمسيس الثانى ومرنبتاح .

فى كل شيء كما يدل على ذلك تاريخها . وقد انعكست هذه الشخصية المتميزة بوضوح فى طراز معبدها .

معبد حتشبسوت الجنـــازى فى الدير البحرى ونواحى التجديد فيه :

أول هذه النواحى أن حتشبسوت شيدت المعبد فى مكان متطرف إلى الداخل فى حضن جبل طيبة الغربى ، بعيدا عن المنطقة التى تجمعت فيها المعابد الجنازية لملوك الدولة الحديثة الأخرى عند حافة الأراضى الزراعية . والسبب فى ذلك أن حتشبسوت أرادت أن يكون معبدها الجنازى وراء مقبرتها التى حفرت مدخلها فى الوادى الواقع خلف المعبد أى فى نطاق منطقة وادى الملوك. وبذلك جمعت هذه الملكة الفذة بين الميزتين ، ميزة اخفاء مقبرتها عن الأعين ، وميزة اقتراب معبدها الجنازى من المقبرة . وقد حققت حتشبسوت من هـذا الاقتراب بقدر ماسمحت به رداءة صخر الجبل، إذ رغم أن طول دهاليز المقبرة بلغ حوالى ٢١٣ متراً فى جوف الصخر ، فان غرفة الدفن انحرفت فلم تأت أسفل هيكل المعبد الجنازى مباشرة كما أرادت حتشبسوت. ولكن هدف الملكة تحقق على أية حال باقتراب غرفة الدفن من المعبد الجنازى إلى حد كبير . وقد عوضت حتشبسوت ابتعاد معبدها الجنازى عن حافة الأرض الزراعية ببنـــاء مدخل عظيم أشبه بمعبد الوادى فى عصر الدولتين القديمة والوسطى . ومن هذا المدخل يخرج طريق صاعد إلى معبدها الجنازى . وبذلك تشابهت مبانيها الجنازية مع مبانى الدولتين القديمة والوسطى فى هذه الناحية . وهكذا انتقت حتشبسوت من نظام مبانى كل عصر محاسنه وميزاته .

وقد خلق بناء المعبد فى حضن الجبل رؤيا فنية معمارية جديدة لدى المعمارى الذى صمم المعبد ، والذى تنبئنا الشواهـد التاريخية أنه المهندس « سنموت »

ربيب الملكة وأقرب المقربين إليها ، فاستجاب لها بحساسيته المصرية التي كانت تلهم المعارى المصرى دائما بما يحقق الإنسجام والإتساق بين أشكال مبانيه وبين المظهر الطبيعي للبيئة المحيطة بها .

ولم يكن المظهر الطبيعي للجبل الذى أنشيء المعبد في سفحه هـو مصدر التأثير الوحيد فى منطقة المعبد، بل كان هناك عنصراً آخر هو معبد «منتوحتب-نب حبت رع » الذى يجاور المعبد ، والذى يجمع بين الهرم وبين المعبد الجنازى في بناء واحد كما سبق أن ذكرنا (انظر ص ٢٧١ وشكل ٤٥) والذي شيد على شكل مدرج ذى طابقين تتقدمهما ابهاء أو صفّات من الأعمدة المربعة والمثمنة.

ويتكون معبد حتشبسوت من ثلاث مسطحات أو طوابق، ويبـدأ الطابق الأول وراء فناء فسيح غرست فيه أشجار يغلب أنها أشجار البخور التي جلبتها حتشبسوت من بونت (وكانت حتشبسوت أول من أرسل بعثة إلى بونت لاحضار أشجار بخور حية لغرسها في مصر وقـد سار الفراعنة بعدها على هذا التقليد وهذا من مظاهر تميز شخصيتها وانفرادها بكل ماهو جديد). وينتهى الفناء بشرفة أولى أو سفلى تحلي واجهتها أعمدة مربعة من أمام ومثمنة من الخلف . وهذه الأعمدة لا مثيل لها فى العمارة المصرية ، فلم تظهر في غـير معبد حتشبسوت . فقد قسم العمود إلى قسمين ، القسم الأمامى فى شكل نصف عمود مربع والقسم الخلفي في شـكل نصف عمود ذى ستة عشر ضلعا وهى أعمدة رشيقة إذ يبلغ ارتفاعها خمسة أمثال عرضها تقريبا (١١٠) .

وفى منتصف الفناء ممر صاعد يتوسطه درج يؤدى إلى سطح الشرفة الأولى الذى يبدو كأنه فناء ثان يمتد فى وسطه الطريق الذى تحدد جانبيه تماثيـل للملكة على هيئة أبى الهول . وفى نهاية هذا الطريق يبدأ ممـر صاعد آخر يصل إلي

سطح الشرفة الثانية عند منتصفها . والأعمدة التي تتصدر هـذه الشرفة مربعة أيضا . والنصف الأيمن للشرفة (الشمالى) يعرف باسم « بهو الميلاد » ، نظرا لأن حتشبسوت قد رسمت على جدرانه مراحل مولدها الإلهي من صلب الإله آمون رع نفسه الاله الرسمى للدولة ، حتى تتغلب على عـدم قبول المصريين لحكم النساء من جهة ، وعلى منافسيها في العرش من جهـــة أخرى . وعند النهاية الشمالية لبهو الميلاد ، توجد مقصورة كرست لعبادة الاله انوبيس إله التحنيط ، وواجهة هذه المقصورة على هيئة بهو اساطين مقناة . ذات ستةعشر ضلعا على غرار اساطين مقابر بنى جسن في عصر الأسرة الثانية عشرة .

أما النصف الأيسر (الجنوبى) للشرفة فيعرف باســم « بهو بونت » لأن حتشبسوت مثلت على جدرانه رسوم البعثة التجارية التى أرسلتهـــا إلى بونت (الصومال فى الغالب) لجلب أشجار البخور لزراعتهـا في مصر . ورسومها ذات طابع فريد بين الرسوم المصرية ، لأنها الرسوم الوحيدة التي وصلتنا من مصر الفرعونيةالتى تسجل مظاهر الحياة في بيئة أجنبيةوالمعالم النباتية والحيوانية لهذه البيئة بتفصيل غير مألوف في رسوم المصريين لمعالم البلاد الأجنبية .

وعند النهاية الجنوبية لبهو بونت توجد مقصورة كرست لعـــبادة الالهة « حتحور » وواجهتها على هيئة أعمدة مربعة بينهـا « أعمدة حتحورية » أى تيجانها على هيئة وجه الالهة حتحور . ويرجح أن هذا العمود ظهر فى الأسرة الثانية عشرة عندما نشطت الرحلات المصرية البحرية إلى بونت وغـــيرها من مناطق البحر الأحمر مثل سيناء ، ولا شك أن أول ظهوره كان في أحد معابد هذه الإلهة ، وسوف نتناول هـــذا الموضوع عند الحديث عن المعابد الإلهية . ولعل السبب في تكريس مقصورة في هذا المعبد لعبادة الإلهـة حتحور وبناء

هذه المقصورة فى ملاصقة بهو بونت ، أنها كانت تعتبر فى نظر المصريين الالهة الحامية للملاحين. وكان المصريون يسافرون إلى بونت بالسفن فى البحر الأحمر.

ويلاحظ أن بهو بونت ومقصورة حتحور قد شيدا فى الناحية الجنوبية من المعبد أى نحو الجهة الأصلية التى تشير إلى موقع بونت . وفى ذلك نوع من التطابق بين البنـــاء وبين فحواه أو مغزاه وكان المصرى القديم مغرما بهذا التطابق . وأعلى الشرفة (الثانية) التى يوجد بها بهو الميلاد وبهو بونت شرفة أخرى (ثالثة) ذات صفين من الأعمدة ، الصف الأمامى أعمدة مربعة يبدو أنها كانت فى الأصل أعمدة اوزيرية تمثل الملكة على هيئة أوزير (على غرار تماثيل سنوسرت الاول (شكل ٣٨) ولكن تحتمس الثالث أزال الاشكال الاوزيرية (١١١) للملكة فى ثورة تدميره لآثارها بعد وفاتها ، بسبب المنافسة بينهما على العرش ، وحوّل الأعمدة الاوزيرية إلى أعمدة مربعة . أما الصف الخلفى من الشرفة فهى أساطين ذات ستة عشر ضلعا ، وفى وسط هذه الشرفة مدخل يؤدى إلى داخل المعبد وينتهى بقدس الاقداس أو الهيكل .

والذى نلاحظه من هذا الوصف لمعبد حتشبسوت الجنازى ، أن المعبد قد تجمعت فيه جميع العناصر المعمارية التى سادت فى عصر الدولتين القديمة والوسطى فيما عدا عنصرين أولهما : الاساطين ذات التيجان النباتية ، وثانيهما الصرح . ويرجع استبعاد المعماري الذى صمم المعبد لهذين العنصرين ، إلى وضعه لتصميم المعبد بحيث يتمشى مع الشكل الطبيعى للبيئة المحيطة ، فالتيجان النباتية للاساطين لم تكن تتلاءم مع الارض الجبلية الصرفة المحيطة بالمعبد وإنمـــا تلائمها الارض المنبسطة المكشوفة . وقد جاءت الاساطين ذات الستة عشر ضلعـــا فى بعض أجزاء واجهة المعبد أكثر ملاءمة من الاساطين النباتية فى التخفيف من المظهر

الموحش لهذه البيئة الجبلية . كذلك الصرح ، وهو البناء المألوف لمداخل معابد الدولة الحديثة الجنازية منها والإلهية ، لا يتمشى مع الشكل الرأسي الشاهق للجبل الواقع وراء المعبد ، إذ أن الصرح في هذه الحالة يعتبر بحجمه الضخم شبه الرأسى ، تضخيما لهذا الجبل الشاهق . بينما استهدف الفنان فى تصميم المعبد التخفيف من هذا المظهر الرأسي الضخم للجبل ، فهو قد قسم الطريق الأوسط الذى يؤدى إلى المعبد إلى طريقين ينحدران انحدارا تدريجيا ، فيظهر الطريق العلوى من بعيد امتداداً تدريجيا للطريق السفلى ، والطوابق الثلاثة تظهر كأنها مدرجات ذات خطوط أفقية تتماثل مع المدرجات (البروزات) الجبلية الافقية الواقعة وراء المعبد وتمهد لها ، وتتكامل الاثنتان فى نفس الوقت لاحداث نوع من الايقاع الافقى . والشرفات الثلاث التى تتتابع وراء بعضها وتتماثل فجواتها الرأسية مع الفجوات والشقوق الرأسية فى الجبل فتحدث معها نوعا من الايقاع الرأسى . كل ذلك يمهد نظر القادم إلى المعبد لاستقبال المنظر الطبيعى الذى يتكامل مع منظر المعبد ، فالتدرج والايقاع المعمارى سمتان بارزتان فى العناصر المعمارية لمعبد حتشبسوت .

وهكذا خرج معبد حتشبسوت الجنازى ظاهرة معمارية فريدة بين العمائر المصرية القديمة ، وقد أبرز هذه الصفة فيه بوجه خاص ، الوسط الطبيعى الذى أقيم فيه ، إذ يتفق الباحثون على أنه لا يمكن أن يكون هناك بديل آخر عنه يتكامل مع هذا الوسط الطبيعى في انسجام واتساق وإيقاع ، مثلما يتكامل معبد حتشبسوت مع المظهر العام للبيئة الطبيعية الموحشة المحيطة به . ويشبهه أحد الباحثين وسط هذه البيئة بلؤلؤة براقة داخل قوقعة خشنة (١١٢) .

وقد حاول البعض التقليل من عبقرية المهندس الذي صمم هذا المعبد الفريد ،

فقالوا أنه لم يفعل أكثر من تقليد معبد «منتوحتب ـ نب حبت رع» المجاور. ولكن إذا قارناه بهذا المعبد ، نجـــد أن مهندس معبد حتشبسوت فاق فى حساسيته الفنية المعمارية مهندس معبد منتوحتب ، فقد أضاف طابقا ثالثا فأكد ظاهرة التدرج التى تتلاءم مع طبيعة المنطقة . وفضلا عن استخدامه أشكالا متعددة من الأعمدة . بينما اقتصر مهندس معبد منتوحتب على شكلين فقط منها. هـــذا بالإضافة إلى اتساع المسطحات فوق شرفات معبد حتشبسوت بما يريح نظر الرائى ويخلق لديه شعورا نفسيا بهيجا يجعله أكثر استعداداً لتقبل المنظر الخلاب للمعبد وما يحيط به .

ومن ناحية أخرى ، فان تمشى الشكل العام لمعبد حتشبسوت مع الشكل العام لمعبد منتوحتب (شكل ٤٥) ، يدل فى حد ذاته على ما لدى مهندس معبد حتشبسوت من موهبة لماحة وحساسية فنية مرهفة ، فهى التى جعلته يسير على نفس النهج ، فـزاد بذلك توكيد الانسجام والاتساق المعمارى بين المظهر الطبيعى للبيئة وبين المبانى المشيدة فيها. فلو أنه اختار طرازا آخـــر للمعبد ، فشيده مثلا على غرار الطراز الشائـع للمعابد الجنازية للملوك فى عصره ، لجاء البناء فجا متنافراً مع معبد منتوحتب ، ومع ما يحيط بالمعبدين من مظهرطبيعى.

هذا ويجب ألا ننسى أن الفضل فى اخراج معبد حتشبسوت على هـذا النسق الفريد ، لا يرجع إلى مهندس المعبد وحده ، بل لا شك أن الحاكم الذى عمل هذا المهندس المعمارى فى ظـــله كان له دور كبير فى ذلك . فالفنان أو المعمارى لا يمكن أن يطلق موهبته وملكاته من عقالها ويبدع ويبتكر إلا إذا وجـد حاكما مستنيرا يهيىء له الفرصة لذلك . ولا شك أن حتشبسوت كانت نموذجا للحاكم المستنـير ، كما تدل على ذلك أعمالها الفريدة الأخـــرى، إذ

يكفى أنها سمحت لمهندسها « سنموت » بكسر النظام المتبـــع فى بناء المعابد الجنازية فىعصرها، فحررته بذلك من القيود التى كانت تخنق موهبته،واطلقت عبقريته من عقالها ، فتهيأت له بذلك الفرصة للابتكار والابداع .

العناصر المعمارية الجديدة فى المعـــابد الجنازية الأخرى :

أ ـ فى معبد أمنحتب الثالث : كان هـــذا المعبد يمتد وراء التمثالين الضخمين المعروفين حاليا باسم « تمثالى ممنون » (وهى تسمية إغريقية) وقد اندثر هذا المعبد ولم يبق منه غير بعض الكتل الحجرية التى كشف عنها أخيراً. والتمثالان مصنوعان من حجر الكوارتزيت ويمثلان الفرعون امنحتب الثالث صاحب المعبد يتصدر مدخل معبده الجنازى . ويعتبران من العناصر الجديدة فى المعابد الجنازية . فلأول مرة نصادف تماثيل مفرطة فى الضخامة Colossi إذ يبلغ الارتفاع الأصلى للتمثال ٢١ مترا (١٠٣) . وهما أعلى التماثيل المفرطة فى الضخامة التى وصلتنا من مصر الفرعونية .

ب ـ فى معبـد رمسيس الثـانى (الرمسيوم) :

أهم العناصر المعمارية التى استحدثت فى معبـــد الرمسيوم ، ظهور النوافذ الكبيرة الجانبية فى بهو الاساطين ، وذلك بجعل أساطين الرواق الاوسط من البهو أكثر ارتفاعا من أساطين الاروقة الجانبية (١١٤) . وهذه النوافذ تظهر أكثر وضوحا فى بهو الاساطين الكبير بمعبد الكرنك، ويرجع بناؤه إلى عصر سيتى الاول ورمسيس الثانى نفسه . وسوف نتناول هذه النوافذ بتفصيل أكثر عند حديثنا عن المعابد الإلهية .

ومن العناصر المعمارية التى ظهرت أكثر وضوحا فى معبد الرمسيوم ، الأعمدة الأوزيرية . فرغم أن هذه الأعمدة ظهرت فى المبانى التى ترجع إلى عصر الأسرتين الثانية عشرة (راجع ص ٢٧٥) والثامنة عشرة (راجع ص ٣٠١) ، إلا أنها لم تبلغ ذلك الوضوح الذى بلغته فى معبد الرمسيوم . ويرجع ذلك لكثرتها فى هذا المعبد . إذ يوجد صف من هذه الأعمدة فى الفناء الأول كما يوجد صفان منها فى الفناء الثانى (١٢٥) .

ومن العناصر المعمارية التى وضحت أيضا فى معبد الرمسيوم ، التماثيل المفرطة فى الضخامة . إذ يعتبر تمثال رمسيس الضخم الذى يتصدر مدخل الفناء الثانى فى المعبد ، أضخم تمثال بقى من مصر الفرعونية ، فهو يزن حوالى ١٠٠٠ طن ، بينما لا يزيد وزن تمثال ممنون الذى سبق ذكره على ٧٠٠ طن . وهو بذلك أضخم كتلة من الحجر استطاع الإنسان أن ينحتها (١١٦) .

وهناك ظاهرة معمارية جديدة ظهرت لأول مرة فى معبد الرمسيوم ، ولو أنها ليست من العناصر المعمارية فى بناء المعبد نفسه ، وهى بناء قصر ملحق بالمعبد الجنازى ويلاصقه . ويقع هذا القصر فى ملاصقة الجدار الجنوبى للفناء الأول من المعبد . ويبدو أن الفراعنة ساروا على هـــذا المنوال بعد عصر رمسيس وتوسعوا فيه كما يدل على ذلك القصـــر الفخم الملحق بمعبد رمسيس الثالث الجنازى فى مدينة هابو .

وتوجد ظاهرة معمارية ذات مغزى خاص ، ظهرت فى المخازن المشيدة حول معبد الرمسيوم . وهى بناء أسقف هذه المخازن على هيئة أقبية من اللبن . ومن المعروف أن القبو كان نادرا فى المبانى المصرية القديمة . وكانت هـذه المخازن لتخزين الحبوب والزيوت وقدور النبيذ والجعة والثياب والجلود وغيرها ، مما

كان يحتاج إليه في تقديم القربان للملك المتوفى والآلهة التي تعبد معه في معبده الجنازى ، وفي حفظ الرواتب العينية التى تصرف للكهنة والصناع والخدم . وتمتد هذه المخازن في مساحات كبيرة حول المعبد ، وان كثرتها وضخامتها تدل على كثرة وضخامة اعداد هؤلاء .

جـ ـ في معبد رمسيس الثالث (معبد مدينة هابو)

قبل أن نشير إلى العناصر الجديدة فى هذا المعبد ، وهى قليلة، من الأفضل أن نتناول الظاهرة الواضحة التي تلفت نظر من يشاهده ، وهى أنه يشبه معبد الرمسيوم إلى حد كبير ، بل يكاد يكون صورة مكررة منه . ففيه الأعمدة الأوزيرية وإن كانت قد ظهرت به بعض الأعمدةالتي تشبه الأعمدة الأوزيرية فى نصفها العلوى، ولكنها تختلف عنها فى نصفها السفلى لأنها تصور الملك برداء اليوبيل الملكى . ومن نواحى الشبه بين معبد مدينة هابو وبين معبد الرمسيوم، أن به فنائين على نفس نمط فنائى معبد الرمسيوم ، وقاعات أساطين تشبه فى نظامها نظائرها فى معبدالرمسيوم، وملحق به أيضا قصريلاصق الجدارالجنوبى للفناء الأول . وحوله مبانى الموظفين والكهنة والمخازن بنفس نظام معبد الرمسيوم تقريبا .

ولا يقتصر التشابه بين معبد مدينة هابو ومعبد الرمسيوم على هذهالظواهر المعمارية ، بل يمتد إلى موضوعاتالنقوش ، فهي فى أغلبها موضوعات حربية تمثل انتصارات الفرعون على أعدائه فى حروبه . وقد أسهب كل فرعون فى تسجيل هذه الانتصارات الحربية. ولاشك أنهما يختلفان في ذلك معحتشبسوت التي أسهبت فى تسجيل نشاطها السلمى على جدران معبدها الجنازى كما سبق شرحه ، مثل تسجيل تلك البعثة التجارية التي أرسلتها إلي بونت . ومن الواضح

أن الطبيعة الأنثوية لحتشبسوت غلبت على اتجاهاتها ، رغم تشبهها بالرجال كما هو معروف من دراسة تاريخها .

وبينما بالغ رمسيس الثانى فى تسجيل معركة قادش بوجه خاص بالرسوم والكتابة على جدران معبد الرمسيوم من الداخل والخارج ، فقد بالغ رمسيس الثالث فى تسجيل انتصاره على الليبيين وشعوب البحر (المتوسط) ولاسيما تلك المعركة البحرية الشهيرة التى تعتبر أول معركة بحرية كبيرة فى التاريخ . فقد نقش أخبار هذا الانتصار بالرسوم والكتابة على جدران معبد مدينة هابو من الخارج والداخل أيضا ، اسوة بما فعل رمسيس الثانى فى تسجيل معركة قادش على جدران معبد الرمسيوم .

ومن موضوعات النقوش التى قلد رمسيس الثالث فيها رمسيس الثانى ، تسجيل مراحل العيد الذى كان المصريون يسمونه «عيد خروج الاله مين» . بل لقد اتفقت عناصر كثيرة فى رسوم هذا العيد فى معبد مدينة هابو ، مع نظائرها فى معبد الرمسيوم . ومن ذلك إطلاق أربعة طيور إلى أركان العالم الأربعة لإعلان نبأ الاحتفال بالعيد ، وقيام الفرعون يقطع حزمة من سنابل القمح بالمنجل لتقديمها للاله مين رب الخصب .

ولكن إلى جانب ذلك التشابه فى النظام المعمارى وموضوعات النقوش بين معبد الرمسيوم ومعبد مدينة هابو ، هناك ظواهر معمارية جديدة انفرد بها معبد مدينة هابو ، أولها أنه المعبد الوحيد المحصن فى مصر كلها . وربما يرجع ذلك إلى تدهور سلطة الملكية فى أواخر عصر رمسيس الثالث نفسه ، وقد ظهر ذلك التدهور بوضوح فى عصر خلفاء رمسيس الثالث المباشرين ابتداء من ابنه رمسيس الرابع . وربما يرجع السبب فى إحتماء الفرعون داخل قصر محصن ، إلى المؤامرات التى كانت تدبر ضد العرش وبلغت حد التآمر على

حياة الفرعون نفسه . وقد سبق أن أشرنا إلى هــذه المؤامرة وإلى محاكمة مدبريها .

وتتألف التحصينات حول هذا المعبد من سور خارجي من اللبن سمكه من أسفل عشرة أمتار ونصف ، ويغوص فى الأرض لمسافة ثلاثة أمتــار ويصل ارتفاعه فوق سطح الأرض إلى ثمانية عشر مترا . وأمام هذا السور، سورآخر منخفض لحماية قاعدة السور الكبير من أن ينقبهـا المهاجمون (١١٧) . ويتخلل السور الكبير أبراج وتؤدى إليه بوابتان ضخمتان فى ناحيته الشرقية والغربية. ويرى بعض الباحثين أن البوابة الشرقية (شكل ٤٦) التي تواجه النيل ، بنيت على شكل قلعة اسيوية ، من تلك القلاع التى كانت تعرف فى غربى آسيا باسم «مجدول»(١١٨) (ويبدو أن هذا الاسم بقى حتي اليوم فى اسم بلدة «المجدل» فى جنوب فلسطـين) . وكان المصريون يسمونها فى ذلك العصر « مكتور » أو « مكتول » . وهى كلمة قريبـة فى نطقها من الاسـم الاسيوى . ويبدو أنه كانت توجد قلعة من هذا النوع على حدود مصر الشمالية الشرقية ، بدليل أن هذا الاسم (مجدول) وردفى سفر الخروج من التوراة كاسم لموقع مرّ به بنو إسرائيل إبان خروجهم من مصر (خروج ١٤ : ١) .

وإلى جانب هاتين الظاهرتين المعماريتين الجديدتين فى معبد مدينـة هابو ، هناك بعض النقوش ، التي وإن كانت ليست جديدة من حيث مضمونها ، فانها تعتبر جديدة من حيث شكلهـا وطريقة تنفيذها ، ومن ذلك رسوم لرمسيس الثالث تصوره بين حريمه وهو يداعبهن وقد ظهرن عاريات تماما، وهذا الوضع المكشوف غير مألوف فى الرسوم الملكية الأخرى التى وصلتنا من مصرالفرعونية، فيما عدا رسوم اخناتون وزوجته وبناته التي تصور روابط الأسرة لا مظاهر المتعة والمجون ، فضلا عن أنه غـــير مألوف أيضا فى رسوم معـابد الملوك الجنازية . غير أن الأهم من ذلك تلك الرسوم الفذه على أحد الجدران

الخارجية للمعبد التي تصور منظر صيد الفرعون للثيران البرية (١٢٠)، فأن حركة الثيران العنيفة وهى تندفع وتنقلب بين الأعشاب تثير الاعجاب بموهبة الفنان الذى أبدعها فضلا عن أنها تنفى عن الفن المصرى صفة الجمود إلى حد ما ، فقد وفق الفنان في إبراز عنف الحركة وحيويتها رغم صعوبة الخامة (الحجر) التى نفذ عليها هذه الحركات العنيفة بحفر غائر خفيف البروز في آن واحد مما يدل على موهبته وقدرته على السيطرة على خاماته .

وهناك ظاهرة أخرى في النقوش الغائرة على جدران هذا المعبد ، ليست مألوفة في النقوش المصرية الأخرى التى سبقتها، وهى شدة عمق حفرها وخاصة حفر اسم الفرعون . ويمكن تفسير ذلك بأحد تفسيرين أو بكليهما . أولهما أن هذه الفجوات العميقة كانت مطعمة بمادة ما أو بعجينة ملونة . وثانيهما أن يكون رمسيس الثالث قد خشى أن يغتصب خلفاؤه آثاره بمحو اسمه وكتابة أسمائهم مكانه مثلما فعل رمسيس الثانى (وسار خلفاؤه على نهجه) بآثار الملوك الذين سبقوه ، ولذلك احتاط لنفسه بالحفر الشديد الغور للنقوش، وهكذا رغم أن رمسيس الثالث اقتدى برمسيس الثانى فى أعماله ، فانه خرج بالدروس المستفادة من زلات هذا الفرعون ونزواته .

مقابر الملكات والأمراء والاشراف فى الدولة الحديثة

مقابر الملكات والأمراء :

تتميز هذه المقابر فى عصر الدولة الحديثة بأن لها مكانا خاصا بها بعيدا عن منطقة مقابر الملوك وإلى الجنوب منها ، وهى المنطقة المعروفة حاليا باسم

« وادى الملكات » . (الخريطة رقم ٤) وجميع هذه المقابر ترجع إلى عصر الاسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، ولا توجد بينها مقابر من عصر الأسرة الثامنة عشرة ، ويبدو أن الملكات فى عصر هذه الأسرة كن يدفن فى مقابر الملوك نفسها أى مع أزواجهن ، فقد عثر على بعض موميات لسيدات فى مقبرتى امنحتب الثانى وحور محب ، وإن لم يعثر مع هذه الموميات على ما يدل على شخصياتهن ، ربما بسبب الاختلاط الذى حدث نتيجة لسرقات المقابر وتكرار نقل الموميات من مخبأ لآخر فى العصر الفرعونى نفسه .

ومقابر الملكات محفورة فى الصخر مثل مقابر الملوك وعلى نفس نظامها تقريبا ولكنها أصغر وأبسط منها بكثير . إذ تتألف المقبرة بوجه عام من ردهة مربعة أو مستطيلة ، ودهليز طويل يؤدى إلى غرفة الدفن التى بها التابوت . وقد تتفرع من الردهة وغرفة الدفن غرف جانبية كما هو الحال فى مقبرتى الملكة نفرتارى [١٢١] زوجة رمسيس الثانى ومقبرة الأمير « آمون (حر) خبش ــ إف » ابن رمسيس الثالث وهما أجمل مقبرتين فى وادى الملكات .

ولا يعرف موقع المزارات الخاصة بمقابر الملكات والأمراء التى كانت تقام فيها الشعائر وتقدم القرابين . وقد تكون منفصلة فى مكان بعيد اسوة بما اتبع فى مقابر الملوك .

وموضوعات رسوم هذه المقابر كلها موضوعات دينية صرفة تشبه موضوعات رسوم مقابر الملوك .

مقابر الأشراف (الأفراد) :

تطلق عبارة « مقابر الأشراف » أو « النبلاء » أو « الأفراد » في علم الآثار المصرية ، على مقابر خاصة القوم من كبار الموظفين ورجال البلاط وكبار ضباط الجيش الذين عاشوا فى طيبة في أوج مجدها ، أى عندما كانت عاصمة للامبراطورية المصرية في عصر الاسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والعشرين.

وتنتشر هذه المقابر فى مناطق متفرقة من طيبة الغربية مثل مناطق ذراع أبي النجا والعساسيف والخوطة ودير المدينة وقرنة مرعى والشيخ عبدالقرنة . وهذه المنطقة الأخيرة (الشيخ عبد القرنة) تقع جنوبى المنطقة التى بها معبد الدير البحرى فى الطريق إلى معبد الرمسيوم. وتمتاز بأن بها أحسن هذه المقابر حفظا وأبدعها رسوما ، ومن بينها المقابر المألوفة لنا لشهرة رسومها مثل مقابر « نخت » و « مننا » ورخميرع و « جسر كارع سنب » وامنمحات وغيرها .

وإذا قارنا بين هذه المقابر وبين مقابر الملوك من الناحية المعمارية ، نجد أنها فى أغلب المقابر لم يدخلها فصل لبعض أجزائها . غير أن النظام الداخلى لمقابر الاشراف فى طيبة اقترب إلى حد كبير من نظام المقابر الصخرية فى عصر الدولة الوسطى وخاصة مقابر بنى حسن ، ولا شك أن السبب فى ذلك هو الطبيعة المشتركة ، فكل من هذه المقابر محفور فى الصخر ، ولذلك نجد أن النظام العام لمقابر طيبة يتكون من فناء خارجى بعضه منحوت فى الصخر ويؤدى إلى ردهة مستعرضة كانت بمثابة المزار الذى يلتقى فيه أفراد أسرة المتوفى. وتؤدى هذه الردهة إلى دهليز طويل فى نهايته الهيكل الذى توجد فى جداره الخلفى كوة أو مشكاة (فجوة) بها تمثال المتوفى [١٢٢] . وعلى جدار الهيكل إلى جانب الكوة أو المشكاة ، كان يرسم شكل الباب الوهمى ، ولم

يمكن ينحت مثلما كان الحال في عصر الدولة القديمـة ، فقد غلب التصوير على هذه المقابر دون النقش وهى في ذلك أقرب أيضا إلى مقـابر الدولة الوسطى فى بنى حسن .

والرسوم على جدران مقابر الأشراف يمـكن أن تقسم بوجه عام طبقـا لاقسام المقبرة ، فالرسوم ذات الطابـع الدنيوى أى التى تمثـل حياة صاحب المقبرة وأعمـالهووظائفهونشاطاليومى ، سجلت علىالاجزاء القريبة من مدخل المقبرة وأغلبها في الردهـة (المزار) ويستثنى من ذلك مصراعـا باب المقـبرة (من الداخل) ، حيث كان المتوفى يمثل وهو يتعبد إلى الشمس فى شروقهـا وفي غروبها . أما الرسوم ذات الطابع الدينى والجنازى أى التى تمثل مراحل الجنازة والدفن ورحلة المتوفي إلى ابيدوس ومحاكمته أمام أوزير ، وغير ذلك من المناظر الدينيـة ، فقد سجلت على الاجزاء الداخلية من المقبرة وأغلبهـا فى الهيكل . هذا وغالبا ما يجمع الدهليز الطويل بين هذين النوعين من الرسوم ، أى بين الرسوم الدنيوية والرسوم الدينية .

وعلى النقيض من مقابر بنى حسن التى اتبعت تخطيطا متشابها (ربمـــا بسيب قصر الفترة الزمنية التى ترجع إليها هذه المقابر) ، نجـد أن نظام مقابر أشراف طيبة يتفاوت كثيرا فى تفاصيله . فمنها ما تحولت فيهالردهة المستعرضة إلى رواق ذى أعمدة فى مؤخرة الفناء ، مثل مقبرة المهندس « انينى » (الذى حفر قبر تحتمس الاول) . ومنها ما تندمج المقصورة فيه مع مشكاة التمثال ، مثل مقبرة « رخميرع » وزير الفرعون تحتمس الثالث . ومنها ما تتحول الردهة المستعرضة فيـه وكذلك الدهليز إلى قاعات ذات أساطين على شكل حزمـة البردى ، كما فى مقـبرة « رعموزى » الذى عاصر اخناتون في طيبة فى فـترة التحول إلى دين آتون واعتنق الدين الجديد .

غير أن السمة المشتركة بين هذه المقابر كلها ، أن جميع أجزاء المقبرة تقع على محور واحد ، وأن الطريق الأوسط الذى يبدأ من الفناء يستمر على استقامة واحدة حتى نهاية المقبرة عند مشكاة التمثال . بل كانت الأعمدة والأساطين التي تضاف للمقبرة تؤكد هذه الاستقامة .

ومن الطريف أن المقابر التى ترجع إلى عصر حتشبسوت قد شيدت على مسطحين أو طابقين ، تقليدا لمعبد هذه الملكة فى الدير البحرى . فهناك ثلاث مقابر من هذا الطراز بينها مقبرة « سنموت » مهندس المعبد نفسه .

أما عن مكان غرفة الدفن فلم يكن لها مكان محدد أسفل المقبرة ، وكذلك الفتحة التى تؤدى إليها ، فقد تكون هذه الفتحة فى أرضية الهيكل الواقع فى نهاية المقبرة وقد تكون في الفناء الخارجي ، وقد تكون خارج نطاق المقبرة كلها رغبة فى اخفاء مكانها .

وتدل صور هذه المقابرالتى رسمها المصريون على جدران مزاراتها ، أن المقبرة كان يعلوها هرم يغلب أنه كان من اللبن وفى واجهته فجوة توضع فيها لوحة أو تمثال للمتوفي (شكل ٤٧) . وتحف بداخل المقبرة (من الخارج) لوحتان مقوستان من أعلاهما مثل عليها المتوفى يتعبد أو جالسا أمام مائدة قربان بينما يقدم له أهله واتباعه القرابين ، وهكذا يدلنا الشكل الخارجي للمقبرة على أن الأشراف (الأفراد) في عصر الدولة الحديثة قد انتحلوا الشكل الهرمى للمقبرة الملكية بعد أن نبذه الملوك (*) .

(*) فى الحقيقة ، رغم أن الشكل الهرمى كان مقصورا على مقابر الملوك فى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، الا أن بعض أمراء ابيدوس فى عصر الدولة الوسطي شيدوا =

والذى يلاحظ على النظـــام المعارى لمقابر أشراف طيبة فى عصر الدولة الحديثة ، أنها اشتملت على خليط من العناصر المعارية، بعضها من المقابر الملكية كالشكل الهرمى و بعضها من المقابر الصخرية الخاصة بأمراء الاقطاع فى الدولة الوسطى ، كالتصميم العام للمقبرة والفناء المنحوت فى الصخر ومشكاة التمثال فى الهيكل ، بل إن بعضها من معابد الدولة الحديثة كالصرح و الفناء ، فالغالب أن مدخل المقبرة كان يشيد على شـكل يشبه الصرح ، إذا حكمنا على ذلك من شكل مقـابر دير المدينة فى غرب طيبـة أيضا ، والخاصة بالفنانين والصناع ، وهذه المقابر تشبه فى شكلهـا الخارجى مقابر الاشراف إلى حد كبير ، وإن كانت تختلف عنها كثيرا فى نظامها الداخلى. وهكذا تجمعت فى مقابر الاشراف عناصر معارية مختلفة من عصور متعددة .

ومن أجمـل الظواهر المعمارية فى هذه المقابر زخارفهـا الفريدة التى تحلى السقوف وأعالى الجدران ، والتى تحيط بالرسوم والمناظر، حقيقة أن الزخارف المعمارية البديعة ظهرت فى المبانى المصرية منـــذ العصور المبكرة ، وتجلت بوضوح فى مقابر الدولة القديمة فى الجيزة وسقارة، وفى مقابر الدولة الوسطى فى بنى حسن ، بل وعلى جدران مقابر الملوك فى الدولة الحديثة ، ولكن زخارف مقابر الأشراف فى طيبة فى الدولة الحديثة، تمتاز بتنوعها وجمال ألوانها وتناسق أشكالها ، بدرجة لم يسبق لها نظير ، وهى تعكس الحاسة الزخرفيـة الأصيلة

= فوق مقابرهم هرما صغيرا من اللبن . ولكن هؤلاء كانوا ينتمون للبيت المالك الذى انحدرت منه أسرات طيبة الملكية فيما بعد (١٢٤) . أى أنهم كانوا يعتبرون من سلالة ملكية . ولذلك لم يتم شيوع الشكل الهرمى على نطاق واسع فى مقابر الأفراد ، الا بعد أن نبذ الملوك هذا الشكل نهائيا ابتداء من عصر الأسرة الثامنة عشرة فشيده أشراف طيبة فوق مقابرهم .

لدي الفنان المصرى . ولهـذا لا غرو أن نجـد أن الزخارف المصرية القديمـة كانت المنابع والأصول للزخارف فى العالم كله (١٢٣) .

وتتنوع الوحدات الزخرفية فى زخارف جدران مقابر الأشراف فى طيبة، ما بين وحدات نباتيـة أهمها اللوتس والبردى وعناقيد العنب وسعف النخيل ، وكذلك وريدات دائرية ظهر ما يشبهها إلى حد كبير في زخارف الفن الأشورى فى شمال العراق فيما بعد ، ويظن أنها مأخوذة من مصر . ومنها وحدات مشتقة من عالم الحيوان مثل الطيور ورؤوس الثيران أو الأبقار والجعل (الجعران). ومنها زخارف هندسية كالخطوط المنحرفة والمنكسرة والدائرية والحلزونية . ويبدو أن الزخارف الحلزونية ترجع فى أصلها إلى كريت، وكان الفنان المصرى يشاهدها علي الأوانى الكريتية التى كان الكريتيون يجلبونها بأنفسهم إلى مصر فى عصر الامبراطورية ، (وكانت هذه الأوانى تجلب إلى مصر منذ عصر الدولة الوسطى عن طريق التجارة) . وقد طورها المصرى وخلق منهـا أشكالا جديدة متشابكة ومتداخلة تضارع في جمالها الزخارف الكريتية نفسها .

وتتجلى الموهبـة الزخرفية لدى الفنان المصرى بوجه خاص في ابتـكاره أشكالا زخرفية شتى من الوحدات الزخرفية القليلة التى عرفها، رغم قلة الألوان الرئيسية التى كانت متاحة له ، وذلك بفضل دقته فى اختيار الألوان وفي تصنيفه لهذه الأشكال وتنويع أجزائها وألوانها ، وفيما أضفته عليها الطريقة التى ابتدعها فى تكرارها من إيقاع وتنغيم ، مما أخرج روائع زخرفية تأسر البصر وتخلب اللب وتضفي على المكان جوا من البهجة والسحر .

ورغم ما في العناصر المعمارية لمقابر الأشراف فى طيبة من تجديد ، وما فى زخارفها من روعة ، وما فى رسومها من جمـال، فان الأهمية الحضارية لهذه

المقابر تكمن في موضوعات رسومها ، وهى من وجهة نظر الباحث فى حضارة مصر الفرعونية ، أهم ما وصلنا من رسوم من مصر الفرعونية كلها ، فهى تعتبر بحق دائرة معارف صادقة لهـذه الحضارة ، وخاصة فى عصر الامبراطورية ، لأنها سجلت لنا مظاهر الحياة المختلفة في المجتمع المصرى في ذلك العصر . وهى فى ذلك تفوق فى الأهمية مقابر الملوك الضخمة المعاصرة لهـا ، التى رغم امتلاء سطوح جدرانها التى تبلغ عدة مئات من الامتار المربعة بالنقوش الملونة ، فقد اقتصرت موضوعات نقوشها ورسومها على النواحي الدينية ، وخاصة المناظر الاسطورية التى تصور عالم ما بعد الموت ، فلم تقدم لنا شيئا مذكورا عن الحياة المصرية نفسها . غير أن الحقيقة التى يجب ألا تغيب عن الأذهان ، أن أصحاب مقابر الاشراف عندما مثلوا مظاهـر حياتهم اليومية على جدران مقـابرهم ، لم يهدفوا بطبيعة الحال أن يسجلوا ذلك لتكون صورة عنهم للأجيـال التالية ، وإنما كان الهدف أيضا هدفا دينيا كما ذكرنا عند حديثنا عن رسوم مقابر الدولة القديمة ، وهو أن يتمتع صاحب المقبرة فى حياته الاخري بما كان يتمتـع به فى حياته الدنيا التى كان يعشقها ويتمسك بها . ومن هنا مثل مختلف مراحل حياته وأعماله ووظائفه بكل تفاصيلها. والجديد الذى انفردت به مناظر الحياة اليومية فى مقابر الاشراف عن المناظر المماثلة في عصر الدولتين القديمة والوسطى أنها أبرزت فى المقام الاول وظيفة صاحب المقبرة ونشاطه فى مجـــال عمله الحكومى . فالوزير نراه جالسا فى ساحة العدالة وعلى جانبيه مساعديه، ومربى ابن الفرعون قد أجلس على حجـــره الابن الذى أوكل إليه تربيته وتعليمه ، والمشرف على حدائق المعبد قد مثل وهـــو يعنى بهذه الحدائق ، وحاكم الولايات الاجنبية مثل واقفـا أمام الفرعون وهو يقدم له جزية هـذه البلاد ، والضابط صور وهو يقود مجموعـــة من الاسرى ليقدمهم للفرعون ،

وهكذا كانت رسوم مقابر الاشراف سجلا معبرا عن حياة أصحابها وأعمالهم ونشاطهم الوظيفى .

وقد حاول كثير من الباحثين إيجاد تفسير لخلو مقابر الملوك في طيبة من مناظر الحياة اليومية التى حفلت بها مقابر الأشراف ، فقيل في تفسيرذلك ، أن فرعون باعتباره إلها لم يكن محتاجا إلى أن يكرر على جدران مقبرته أو معبده الجنازى الأعمال والمتع الخاصة بحيـــاته الدنيوية ليضمن تمتعه بهذه الأعمال والمباهج في مقبرته ، فباعتباره إلها كان فى استطاعته أن يستحوذ على هـــذه الأشياء بفضل طبيعته ، وتبعا لهذا فان ما سجل على جدران معبده هى أعمـاله العظيمة فى الخارج (كانتصاراته الحربيـة) وزمالته للالهـة المساوين معه فى الداخل . ولكن الأفراد (الأشراف) لا يملكون مثل هذه القدرة على الأشياء في العالم الآخر ، ولهذا فان مزاراتهم تسجل المناظر الخاصة بأعمالهم ومتعهم فى الحياة الدنيا (١٢٥) .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه أن مقابر الأشراف قد قدمت لنا سجلا واقعيا حافلا ، للحياة المصرية والحضـارة المصرية في العصر الذى بلغت فيه الدوله المصرية أوج مجدها ، كما قدمت لنا من نماذج الفن المصرى في التصوير والزخرفة ما لم تقدمه أية آثار مصرية أخرى .

ثانيـــا . معابد الآلهـة

إذا كنا قد بدأنا الحديث عن المعابد الجنازية دون معابد الآلهة ، فالسبب في ذلك - بالإضافة إلى كثرة بقايا المعابد الجنازية بالنسبة إلى المعـابد الالهية التى لم يتبق منها ما يساعدنا على تتبع نشأتها وتطورها قبل عصر الدولة الحديثة - أن العقـائد الجنازية كانت العامل الأول في نشـأة وتطور فن العمارة الدينية في مصر .

ولكن إلى جانب ذلك لعبت معابد الآلهة دورا كبيرا فى التأثير في العمارة الجنازية ، وقد وضح هذا التأثير عندما بدأت المعابد الجنازية تشيد على غـرار المعابد الالهية في عصر الدولة الحديثة . (راجع ص٢٩٥)

تطور نظام المعبد الالهى منذ أقدم العصور حتى عصر الدولة الحديثة :

رغم الآثار القليلة التي تبقت من المعابد الالهية من العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، فان المقارنة بينها وبين طراز المعـــابد الالهية فى عصر الدولة الحديثة ، تدلنا على أن بعض الخصائص والعناصر المعارية فى المعابد التى ترجع للعصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، قد انتقلت إلى المعابد الالهية فى عصر الدولة الحديثة . فمثـــلا فى الرسوم التي وردت على البطاقات العاجية وطبعات الأختام التى ترجع للأسرة الأولى (١٢٦) . التى تمثـل معبد الالهة « نيت » ، وهو معبد الشمال فى عصر ما قبل الأسرات ، نلاحظ أن مدخل المعبد يكتنفه علمان شامخان مما قد يعد أصلا للأعلام في واجهة صروح المعابد الالهية . وفى

مؤخرته مقصورة ذات سطح مقبي ، وفي جوانبها أربعـــة قوائم تعلو السطح[١٢٧] . وهذه المقصورة أصبحت الهيكل أو قدس الاقداس فى المعبد وما يحيط به من حجرات . أما الفناء فقد تحول نصفه إلى بهو ذى أعمدة أو أساطين ، وتحول النصف الآخر إلي فناء ذي أروقة .

وهناك مثال آخر من الصعيد يرجع لعصر بداية الأسرات ، تتجلى فيه أصول طراز المعبد فى الدولتين الوسطي والحديثة ، وهو معبد الآله « خنتي أمنتي » (ومعنى اسمه إمام أهل الغرب أى إله الموتى) وقد كشف عن بقاياه فى ابيدوس[١٢٨]. ويتألف هذا المعبد من ردهتين متتاليتين ثم ردهة مستعرضة تطل عليها مقصورة التمثال (قدس الأقداس) تكتنفها قاعتان .

وإذا كانت هذه التصميمات قد ظهرت في معابد الدولتين الوسطي والحديثة ، فلا شك أنها ظهرت أيضا فى معابد الدولة القديمة ، ولكن لم يصلنا من معابد الدولة القديمة غير آثار قليلة لا تدل على تصميمها الأصلى . ويغلب على الظن أن بعض ما اندثر منها كان يشتمل فى نهايته على ثلاث مقصورات ، مثلما كان عليه الأمر فى عهد بداية الأسرات . وربما كانت معابد الدولة القديمة تشتمل على مكتبة تحفظ فيها أخبار الملوك وتستمد منها المعلومات التي تدون على السجلات التاريخية مثل حجر بلرمو .

غير أنه كان هناك طراز آخر من المعابد الالهية شاع فى عصر الدولة القديمة ، يختلف عن طراز المعابد الذى سينتشر فى عصر الدولتين الوسطي والحديثة ، ذلك هو طراز معابد الشمس الذى تمثل بوضوح فى بقايا معابد الشمس في أبي غراب الذي شيده الملك « ني أوسر رع » (شكل ٤٨)

لاله الشمس رع. ويتفق بناء هذا المعبد مع عقيدة الشمس فهو مكشوف لا سقف له، إذ كان ينبغى أن تغمر الشمس بضوئها المعبد الذى تعبد فيه. وكان للمعبد مبنى على حافة الوادى كان بمثابة مدخـــل يؤدى إلى طريق صاعـــد يفضى إلى المعبد ، وهما يشبهـان معبد الوادى والطريق الصاعد فى المجموعات الهرمية فى عصر الدولة القديمة (شكل ٣٤، ٣٥).

وكان المعبد نفسه يتكون من مدخل يعلوه الكورنيش المصرى (شكل ٢٠) يؤدى إلى ردهة مسقوفة تفضى إلى فناء المعبد المكشوف ، وتقوم فى مؤخرة هذا الفناء مسلة ذات مظهر قزمى متضخم ، بالنسبـة للمسلات الرشيقـة التى ظهرت فيما بعد فى عصر الدولة الحديثة . ويفسر شكل هذه المسلة بأنها صورة مكبرة من الحجر المقدس ، الذى كان يحفظ فى قدس الاقداس بمعبد الشمس فى مدينة هيلوبوليس ، والذى كان المصريون يسمونه « بنْبِن». وكان هذا الحجـر يرمز إلى التل الأزلى الذى برز من وجـه المحيط « نون» عندما خلق الاله رع العالم طبقا لنظرية هيلوبوليس فى خلق الكون، كما يجسد أشعة الشمس الرمز الكونى لاله الشمس . ويبلغ ارتفاع هـذه المسلة ٣٦ مترا ، وهى تستقر على قاعدة أشبه بالهرم الناقص (شكل ٤٨) يبلغ ارتفاعهـا حوالى ٣٢ مترا . والمسلة وكذلك قاعدتها مشيدتان من الحجر الجيرى[١٢٩] ، غير أن الكساء الخارجى للمسلة كان من الحجر الجيرى البديع المصقول صقلا جيدا. فكان يبرز جلال اله الشمس عندما تتلألأ أشعته على جوانب المسلة وينـير أرجاء المكان.

وأمام قاعدة المسلة مائدة قربان ضخمـة من حجر المرمر ، نحتت جوانبها الأربعة بشكل العلامة الهيرغليفية الدالة على القربان . وربمـا كان المقصود من

ذلك أن ترمز إلى تقديم القربان لآله الشمس من جهات العالم الأربعة ، أو أنها في نفس الوقت ترمز إلى مايسبغه إله الشمس من النعم والخيرات على العالم بأركانه الأربعة .

ورغم اختلاف طراز معبد الشمس بأبي غراب عن الطراز الذى ساد فى المعابد الالهية فى عصر الدولتين الوسطى والحديثة ، إلا أن أهم عناصره وهى المسلة انتقلت إلى هذه المعابد ، ولكنها أصبحت تقام خارج المعابد لافى داخلها كما هو الحال فى معبد الشمس ، فضلا عن أنها استطالت واتخذت شكلا أكثر رشاقة في الدولة الوسطى ، ومثال ذلك المسلة القائمة حاليا في قرية المطرية ، والتى ترجع لعصر الفرعون سنوسرت الأول ثانى ملوك الأسرة الثانية عشرة . وكانت هذه المسلة مقامة أمام معبد الشمس الذي بدأ بنائه الملك أمنمحات الأول على مايبدو ، وأتمه إبنه سنوسرت الأول الذى أقام المسلة بمناسبة يوبيله الملكى (عيده الثلاثينى) . ويبلغ إرتفاع هذه المسلة حوالى ٢٠ متراً ووزنها ١٢١ طنا . وسوف نرى أن المسلات فى معابد الدولة الحديثة قد حافظت على الخصائص المعمارية وغير المعمارية التي اكتسبتها من عصر الدولة الوسطى .

وإذا كانت المعابد التى شاعت في عصر الدولتين الوسطى والحديثة لم تنقل من معبد الشمس في الدولة القديمة سوى المسلة ، فان هناك نوعا آخر من المعابد نقلت خصائص أخرى من هذا المعبد، وهي المعابد التى شيدها إخناتون لاله آتون . وقد يرجع ذلك إلى التشابه بين العبادتين . فقد شيد اخناتون معابده مكشوفة لا سقف لها كما اشتملت معابده على موائد للقربان ، وإن كانت هذه الموائد قد ملأت معابد آتون بأعداد كبيرة كما سنرى فيما بعد .

ويلاحظ أن العناصر المعمارية التي انتقلت من المعابد الإلهية في عصر الدولتين

القديمة والوسطى ، إلى معابد الدولة الحديثة والتي جاءت من الشمال ، ذات طابع ديني . وهذا على العكس من الجنوب ، حيث سنجد أن الخصائص المعمارية التي ظهرت في المعابد الإلهية فى الجنوب ، وخاصة في منطقة طيبة والمناطق القريبة فيها ، وانتقلت إلى معابد الدولة الحديثة ، ذات طابع بيئي أي من تأثير المظهر الطبيعي للبيئة . ومن هذه الخصائص والعناصر المعمارية ، شكل للصرح المائل الذى ميز مداخل معابد الدولة الحديثة ، فقد ظهر في معبد لأوزير في «نجع المداموود» شمالي الأقصر(١٣٠) ، ويرجع هذا المعبد إلى عصر الاضمحلال الأول .

غير أن أهم هذه العناصر والخصائص ، الشكل العام للمعبد الذى يخترقه طريق أوسط مستقيم يمتد من مدخله حتى نهايته ، ويقسم المعبد إلى قسمين متماثلين ، وقد ظهرت هذه الخصائص في معبد طود جنوبي الأقصر ، الذى يرجع إلى عصر الأسرة الحادية عشرة . ويتكون هذا المعبد (شكل ٤٩) من ردهة مستعرضة (شكل ٤٩ — ١) يعتمد سقفها على أربعة أعمدة مربعة ، تليها قاعة (٢) يتوسطها هيكل المعبد (٣) ، وهو مفتوح من طرفيه وتحيط به قاعات جانبية .

وقد رأينا فيما سبق أن امتداد الطريق الأوسط من مدخل المعبد إلى نهايته لم يظهر في معابد الدولة القديمة فى جبانات منف وما حولها (ص ٢٦٤) ولا في معابد الدولة الوسطى في جبانات الفيوم (راجع ص ٢٧٥) . فالطريق الأوسط فى بعض هذه المعابد لا يبدأ من مدخل المعبد مباشرة ، بل توصل إليه مداخل وممرات جانبية مثلما هو الحال في معابد خفرع . وإذا بدأ هذا الممر من بداية المعبد ، مثل المعابد الجنازية فى عصر الأسرات الخامسة والسادسة والأسرة الثامنة عشرة ، فانه لا يستمر حتى نهاية

المعبد ، بل ينتهي عند غرف التماثيل الخمس فى الغالب ، وينعطف بعدها يمينا ويسارا حتى الهيكل أو قدس الأقداس .

وكذلك لم يظهر الصرح ذو الجدران المائلة فى معابد الدولتين القديمة والوسطى فى جبانات منف والفيوم ، وإذا كان معبد الوادى لخفرع قد ظهر بعض الميل فى جدرانه الخارجية ، فان هذا الميل لم يظهر بنفس الاستمرار والوضوح الذى ظهر فى شكل الصرح فى معابد الدولة الحديثة فى الجنوب .

ولعلنا نتساءل عن السبب الذى ميز معابد الجنوب عن معابد الشمال قبل عصر الدولة الحديثة بهاتين الظاهرتين ، أى شكل الصرح ذى الجدران المائلة والطريق الأوسط المستقيم الذى يمتد من داخل المعبد إلى نهايته . قد يكون السبب فى ذلك تأثر المعمارى بالمنظر الطبيعى السائد فى بيئة الجنوب وخاصة فى أعماق الجنوب فى منطقة طيبة وما حولها ، حيث ظهرت هذه الخصائص : فالمنظر الطبيعى فى الجنوب يتميز باقتراب الجبال من الوادى مما يزيد من تأثر المشاهد بها وبانحدارها الطبيعى ، بينما فى الشمال يتسع الوادى فيزداد ابتعاد الجبال عن نظر المشاهد فيقل تأثره بانحدارها . وفى الجنوب يزداد ارتفاع شاطئ النيل عن مستوى مجرى المياه بالنسبة لما عليه فى الشمال كما يزداد مجرى النيل ضيقا ، فتظهر الشواطئ أكثر تحديدا ووضوحا ، فما يزيد من تأثيرها فى المشاهد وبالتالى يزداد إحساسه باستقامة المجرى واستمراره ، (فى نطاق البصر المحدود بطبيعة الحال ، لأن انحناءات النيل عند الأقصر وقنا لا تظهر فى المنظر الطبيعى الواحد على مرمى البصر) . بينما فى الشمال ، ينتج عن إتساع الوادى اتساعا كبيرا وبطء جريان المياه ، انتشار النباتات والمستنقعات على

جانبي النيل لمسافات كبيرة (في العصر الفرعوني) فتكاد الشواطىء تختفى مما يضعف من خطوط تحديدها، وتنطبع هذه الصورة المتقطعة غير المحددة الخطوط فى مخيلة المشاهد. ويشارك في الاقلال من هذا التحديد، ابتعاد سلاسل الجبال عن الوادي . ومن هنا لم يكن المنظر الطبيعي فى بيئة الشمال يوحى للمعمارى المصرى في عصر الدولتين القديمة والوسطى بوضوح الخط الأوسط الرئيسى فى البلاد واستمراره وهو خط النيل، فانعكس هذا على شكل الطريق الاوسط فى معابد الدولتين القديمة والوسطى فلم يكن خطا مستمرا حتى نهاية المعبد .

أما فى الجنوب ، فان ارتفاع شاطىء النيل ، بالاضافة إلى اقتراب الجبال من الوادى ، قد اضفيا على المنظر الطبيعى درجة أكبر من التحديد لخط النيل، فظهرت خواص الاستقامة والاستمرارية فيه ، واشتد تأثر المعمارى المصرى بهذا الخط الواضح المستمر ، كما اشتد تأثره بجبل الجبال ، وانعكس هذا التأثر على شكل الصرح المائل ، فان المعمارى المصرى بما امتاز به من الحساسية للايقاع ، قد كرر شكل الجبال المائلة والممتدة وراء المعبد في شكل الصرح المائل. كما كرر استقامة النيل واستمراره فى استقامة الطريق الأوسط في المعبد واستمراره من مدخل المعبد حتى نهايته . وربما كانت هذه العوامل البيئية الواضحة القوية المحددة هى التى أعطت شكل المعبد في الجنوب طابعا موحدا، فاتخذت المعابد الإلهية والجنازية نمطا واحدا فى شكلها العام، واستمرت تشيد على هذا النمط حتى آخر عصور التاريخ الفرعونى ، بل حتى عصر البطالمة، ولا شك أن استمرار هذا النمط الموحد ، يرجع إلى أن هناك مصدرا دائما وأصيلا للتأثير . هذا المصدر المستمر والاصيل هو كما رأينا في كل مظاهر الحضارة المصرية ، «الطبيعة المصرية».

والحقيقة أن توكيد استمرار الطريق الأوسط فى المعبد في عصر الدولة الحديثة ، لم يقتصر على امتداده من مدخل المعبد إلى نهايته ، بل لقد زاد المعمارى المصرى من توكيد هذا الطريق بما أقامه أمام المعبد من تماثيل على هيئة أبى الهول أو على هيئة الكباش ، فهذه التماثيل المرصوصة أمام المعبد فى خطين متوازيين ، إنما توحى لزائر المعبد بالخطين المتوازيين الرئيسيين في الوادى ، أى خطي النيل أو شاطىء النيل .

وإلى جانب هذا التأثير البيئى في المعبد الالهى الذى نشأ فى الجنوب ، هناك تأثيرات أخرى فى شكله العام أيضا ، بعضها انتقل إليه من طبيعة وظيفته كمسكن أو بيت للاله ، وبعضها اكتسبها نتيجة للظروف السياسية التى استجدت فى عصر الدولة الحديثة .

أما عن تأثير وظيفة المعبد الالهى فى شكله العام ، فان هذه الوظيفة تعبر عنها التسمية التى أطلقها المصريون على المعبد الالهى منذ العصور المبكرة ، وهى « بيت الاله » (حوت – نتر) وهى تدل على أن المعبد كان فى نظر المصريين «مسكننا للاله» وهذا يرجح أن المعبد كان يشبه المسكن فى نظامه وخاصة مسكن الزعيم أو الملك . وفى الحقيقة ، يوجد تشابه بين نظام المعبد الالهى فى عصر الدولة الحديثة (عندما ظهر نظام المعبد الإلهي بوضوح) ، وبين نظام القصر الملكى . وأوضح مثال على ذلك قصر الفرعون «مرنبتاح» فى منف(١٣١) نظرا لأنه كان مشيدا في مدينة الأحياء ، وكذلك إلى حد ما قصر رمسيس الثانى والثالث الملحقين بمعبديهما الجنازيين فى غرب طيبة(١٣٢) ، مع ملاحظة أن فنائى هذين القصريين أدمجا فى فنائى المعبدين اللذين الحقا بهما . وهذا التشابه يشير إلى أن اجزاء المعبد الالهى فى عصر الدولة الحديثة تشبه فى وظائفها أجزاء البيت أو المنزل .

أما الظروف السياسية التى استجدت وأثرت فى الشكل العام للمعبد، فتتمثل في اتساع املاك الدولة المصرية في النوبة وفي آسيا ، وإنشاء امبراطورية واسعة تمتد من الشلال الرابع جنوبا ... جبال طوروس شمالا ، وأدت إلى تدفق الثروة من كافة أرجاء الامبراطورية ، على طيبة عاصمة الامبراطورية وعلى معابد آمون اله الامبراطورية . ومن هنا ظهرت الضخامة التى ميزت معابد آمون في طيبة ، فهذه الضخامة إنما تعبر عن الاوضاع الجديدة ، عن ضخامة الامبراطورية وضخامة ثروتها وضخامة مركز الهها .

النظام العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة

نتيجة لكل تلك الظروف المتعددة ، اتخذ المعبد الالهى فى الدولة الحديثة نظاما يمثله معبد الاله خنسو (إله القمر وابن الاله آمون) بالكرنك، نظرا لأنه شيد على يد ملك واحد هو رمسيس الثالث ولم تتناوله تعديلات واضافات جوهرية تغير من شكله العام. ويتكون معبد خنسو (شكل ٥٠) (وكذلك المعبد الالهى بوجه عام) من الأجزاء الرئيسية الآتية التى يمكن مقارنتها بأجزاء البيت أو المنزل : —

١ ـ صرح المعبد Pylon (شكل ٥٠ ـ ١) ويتكون من باب عظيم مستطيل الشكل (شكل ٥١) على جانبيه برجان شاهقان تنحدر جوانبها نحو الخارج الى أسفل تدريجيا . وأمام هذا الصرح قد يوجد فى المعابد الكبيرة مثل معابد آمون مسلتان وتماثيل للفرعون الذى شيده . وقد يمتد أمامه أيضا طريق للكباش أو لتماثيل ابى الهول . ويبدأ من الصرح ، الطريق الأوسط المستقيم الذى يخترق المعبد حتى قدس الاقداس .

٢ ـ فناء كبير مكشوف مستطيل الشكل على جانبيه أروقة ذات أساطين، وهو مخصص لزوار المعبد من عامة الناس . وهذا الفناء يقابل الفناء الأمامي في المنازل حيث ينتظر الزوار الغرباء مقابلة رب البيت .

وكان هذا الفناء يسمى في المعابد «ساحة الأعياد» حيث يحتفل فيه بأعياد دينية مختلفة وببعض مناسك اليوبيل الملكي مثل طقس الجري .

٣ ـ يأتي بعد ذلك بهو أو أبهاء الاساطين (شكل ٥٠ ـ ٤). وفي معبد خنسو يوجد في مؤخرة الفناء رواق أساطين (شكل ٥ ـ ٣) يصعد إليه المرء بدرج . وتعتبر بمثابة ردهة لبهو الأساطين . وهذا البهو يقابل في المنزل البهو ذي الأساطين الذي يستقبل فيه رب المنزل زواره المقربين، وهو مسقوف يدخل إليه الضوء من خلال فتحات في الجدران الجانبية للسقف . وقد اتبع المعماري في هذه الفتحات طريقة استمدها من الطبيعة المصرية تظهر أكثر وضوحا في معبد آمون رع بالكرنك (*) وسنشير إليها فيما بعد .

ويستخدم هذا البهو في عرض تمثال الاله أمام عباده ، حيث يتلقى منهم القرابين . وفي بعض المعابد يوجد اثنان من الأبهاء من هذا النوع يتتابعان

(*) اصطلح الناس على استخدام عبارة « معبد الكرنك » وهي خاطئة ، لأن الكرنك ليس معبدا واحدا ، بل عدة معابد تشمل معبد آمون رع وهو أكبر هذه المعابد وتمتد حوله معابد للالهة الآخرين، مثل معبد الاله بتاح ومعبد أو مقاصير الاله أوزوريس ومعبد الاله خنسو . وكلمة «كرنك» في الغالب عربية الأصل محورة من كلمة «خورنق» وقد أطلقها العرب على هذه المعابد بعد أن لاحظوا تشابه نوافذها العالية وخاصة نوافذ معبد امون رع الكبير ، مع نوافذ قصر النعمان بن المنذر في الحيرة ، الذي كان يسمى بهذا الاسم (في موكب الشمس ج ٢ ص ٣٢١) .

وراء بعضهما ، فيخصص الأول لعرض تمثال الاله و يسميه المصريون « بهو ظهور (أو تجـــلى) الاله » ، بينما يخصص الآخر لتقديم القرابين ويسميه المصريون « بهو القربان» . ولا يسمح بدخول هذه الابهاء إلا للكهنة وبعض الخاصة من المتعبدين الذين يطلق عليهم المصريون « الأطهار . وتعبر عن ذلك العبارة المدونة فوق مداخل هذه القاعات وهى : « الذين يدخلون هنا يجب أن يكونوا اطهارا » (١٣٣).

٤ ـ وأخيراً يوجد القسم الأخير من المعبد وهو يقابل الجزء الخاص في المنزل ، الذي لا يدخله إلا رب البيت وأفراد أسرته حيث يوجد جناح الحريم وغرف النوم . وهذا القسم هو بمثابة « الجزء السرى » في المعبد .

وفى منتصف هذا القسم وعلى امتداد محور المعبد تماما توجد غرفـة ذات جدران سميكة هى الغرفة الخاصة بالاله أو هيـــكل المعبد أو قدس الأقداس (شكل ٥٠ـ٥) ويسميها المصريون « المكان الذى لايجب أن يعرفه أحد ». وفى هذه الغرفة يوضع رمز الاله أو تمثـاله الذى يسميه المصريون « الصورة الحية للاله » ، إما داخل مقصورة من الجرانيت أو داخـــل « ناووس » موضوع فى قارب يستقر فوق قاعدة جرانيتية . ولا يسمح بدخول الهيكل إلا للملك ورئيس الكهنة .

ويحيط بالهيكل ممر تتفرع منه عدة غرف (شكل ٥٠ـ٦) تستخدم كمخازن للقرابين وأدوات العبـادة وأماكن لاداء الطقوس السرية للاله ، ولا يسمح لأحد بدخول هذا الجزء من المعبد (الهيكل وما حوله) فيما عدا الملك والكهنة المختصين بالعمل فيه .

أصول أشكال الاساطين التي سادت في معابد الدولة الحديثة :

هذا بالنسبة للنظام العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة ، أما بالنسبة للتفاصيل المعمارية الداخلية وفى مقدمتها أعمدته وأساطينه ، فقد استمر استخدام بعض تلك التى ظهرت منذ عصر الدولة القديمة ، مثل الأعمدة المربعة والاساطين البردية . أو التى ظهرت منذ عصر الدولة الوسطى مثل الأسطون الستة عشر ضلعا ، والعمود الأوزيرى أيضا والعمود المسمى بالعمود الحتحورى الذى ظهر فى المعابد الالهية فى عصر الأسرة الثانية عشرة . وقد استحدثت فى عصر الدولة الحديثة بعض الأعمدة والأساطين أكثرها وضوحا الاسطون الذى على شكل وتد الخيمة . وسوف نقتصر فى الحديث عن هذه الأعمدة والاساطين ، على ما استجد منها فى عصر الدولة الحديثة ، وما دخله تغيير أو تحوير ، وما ازداد شيوعا وانتشاراً خلال ذلك العصر .

فمن أهم الاساطين التي دخل على أشكالها شيء من التغيير والتحوير ، الاسطون الذى على هيئة حزمة البردى (شكل ٢٧) فيلاحظ أن هذا الاسطون حافظ على رشاقته فى المعابد الأولى التي ترجع لعصر الاسرة الثامنة عشرة ، ومثال ذلك الأساطين التي تحلى واجهة مقاصير تحتمس الثالث فى فناء معبد الأقصر (١٣٤) حيث حافظت على الشكل المضلع لسيقان البردى فى بدن العمود ، كما حافظت على شكل الاربطة والبراعم في تاجه . ولكن منذ عصر الاسرة التاسعة عشرة بدأ هذا الاسطون يتخذ شكلا أكثر تلخيصا ، فظهر بسطح أملس ، وتجلت هذه الخصائص في بهو الاساطين العظيم في الكرنك الذى شيده سيتى الاول ورمسيس الثانى (شكل ٥٢ أ وشكل ٥٢ ب – ٣) . وكان

السبب فى ذلك إيجاد سطح مستو يتسع للنقوش والرسوم الكثيرة التى أخذ يزدحم بها بدن الاسطون ، تمشيا مع الاتجاه الذى ساد فى مبانى هذه الاسرة وهو الولع الشديد بنقش كل مساحة ممكنة من هذه المبانى .

وقد أدى هذا التطور إلى أن فقد أسطون البردى رشاقته وجماله الذى كان عليه إبان العصور السابقة ، وظهر غليظ الشكل ثقيلا ، وازدادت هذه الخصائص فى عصر الاسرة العشرين فى معبد مدينة هابو ، حيث ظهر العمود منتفخا مترهلا وفقد صلته إلى حد كبير بأصله النباتى الشكل .

ومن الاساطين التى عادت إلى الظهور بعد اختفائها منذ عهد الدولة القديمة ، وشاع استخدامها فى عصر الدولة الحديثة ، الاسطون ذو التاج الذى على هيئة زهرة البردى المتفتحة ، الذى ظهر متصلا بالجدار فى مبانى زوسر فى سقارة (شكل ٢٥). وقد اختفى هذا الاسطون بعد ذلك طوال عصرى الدولتين القديمة والوسطى حتى ظهر أخيراً فى عصر الدولة الحديثة. وكان أول ظهوره فى الرواق الاوسط فى معبد الاقصر الذى شيده الفرعون امنحتب الثالث ، حيث ظهر بشكل ضخم إذ يبلغ ارتفاع الاسطون فى هذا الرواق حوالى ستة عشر مترا . ثم أصبح فى مبانى الاسرة التاسعة عشرة أضخم الاساطين المصرية على الاطلاق ، وذلك فى بهو الاساطين العظيم فى معبد آمون رع بالكرنك حيث بلغ ارتفاع الاسطون تسعة عشر متراً وقطره نحو ثلاثة أمتار ونصف ، ومحيطه أكثر من عشرة أمتار . وتتسع قمة تاجه لمائة شخص إذا وقفوا فوقه متلاصقين وقد بنى كل أسطون من إحدى عشرة أو اثنتى عشرة اسطوانة من الحجر فوق بعضها .

ومما يزيد من تأثير هذا الاسطون الضخم فى وسط بهو الاساطين العظيم ،

تجاور اثنى عشر اسطونا فى صفين على طـول الرواق الاوسط ، ثم انتشار عدد ضخم من الاساطين التى على شكل حـزم البردى (المحورة) على جانبي الرواق (شكل ٥٢ أ) يصل إلى ١٣٤ اسطونا فى أربعـة عشر صفا . فيبدو البهو كأنه غابة متحجرة من الـبردى توحى للمشاهد بالرهبـة والخشوع ، وتؤكد لديه الشعور بالضخامة ، ضخامة الاله رب المعبـد وضخامة الفرعون الذى شيد المعبد . ومن وراء ذلك ضخامة الامبراطورية التى يتربع على عرشها الفرعون ويهيمن عليها الاله .

غير أن المعمارى الذى شيد هذه القاعة ، وإن كان قـد استهدف من بنائهـا تحقيق الضخامة ، وهى الصفة التي غلبت على مبانى الرعامسة ، فألغى الزخارف النباتية المألوفة قبل ذلك العصر في أشكال هذه الاساطين ، إلا أنه فيإختياره لأنواع هذه الأساطين ، كان يستجيب لذلك الوحى الخالد الذى خضـع له له المصرى طوال عهوده في منشآته ومبانيه ، وهو وحى الطبيعة . فالأساطين التى تكوّن الرواق الأوسط ، أى ذات التيجان التيعلى هيئة زهـــرة البردي المتفتحة ، إنما تمثل سيقان البردى العالية التى تعـــلو فى الطبيعة على السيقان الأخرى ذات البراعمالمقفلة ، وهذهالأخيرة تمثلها الأساطين التى على جانبيالرواق أي أساطين الأروقة الجانبية (شكل ٥٢ أ) فكأنمـا جسد المعمارى فى الحجر ذلك التباين الذى يظهر في الطبيعة بين سيقان نبات البردى التى تفتحت براعمها، لأنها أكثر ارتفاعا ونضوجا وأقرب إلى الشمس ، فظهرت قممها على أشـكال أزهار يانعـة ، وبين السيقان التي ما زالت قصيرة أى أقـل نضوجا ، فظهرت براعمها مقفلة . وهكذا فاننا أمام مثال آخر من تلك الأمثـلة العديدة التى تدل على عشق المصرى لطبيعة بلاده وشدة حساسيته لها وصدق تعبيره عنها .

وقد تفتق ذهن ذلك المعماري ، لأول مرة في تاريخ العمارة المصرية ، عن

طريقة جديدة لإضاءة المعابد بالنور الآلهى، نور الشمس، استفاد فيها بالفرق في الارتفاع بين اساطين الرواق الأوسط، ذات التيجان التي على شكل زهرة البردى المتفتحة (شكل ٥٢ب – ٢) ، وبين اساطين الأروقة الجانبية التي على شكل براعم البردى (شكل ٥٢ب –٣) ، بأنه جعل ذلك الفرق على شكل نوافذ شبكية الشكل فظهرت بذلك النوافذ الجانبية العالية لأول مرة في المبانى المصرية ، إذ كان المصريون قبل ذلك يقتصرون فى اضاءة معابدهم على كوات صغيرة يفتحونها في أعلى الجدران عند اتصالها بالسقف (راجع ص٢٤٧).

ومن أهم الاساطين التى ظهرت منذ عصر الدولة الوسطى، وشاع استخدامها فى المعابد الالهيـــة (والجنازية أيضـا) فى الدولة الحديثـــة ، العمود الاوزيرى . وقد سبق أن ذكرنا أن هذا العمود ظهر لأول مرة فى المعبد الجنازى للفرعون سنوسرت فى الأول فى اللشت (ص٢٧٥ وشكل٣٨) والحقيقة أن هـذا العمود استخدم أيضا على مايبدو فى المعابد الالهيـة فى عصر ذلك الفرعون، رغم أن الاعمدة الأوزيرية أكثر ارتباطا بالمعابد الجنازية منها بالمعابد الالهية ، بسبب طبيعة الاله أوزير كاله للموتى . فقد عثر فى الكرنك على عمود من هذا النوع يمثل الفرعون سنوسرت الأول أيضا على هيئة أوزير[١٣٥] ويبلغ ارتفاع هـذا العمود حوالى أربعة أمتار ونصف أي أن حجمه أكثر من ضعف الحجم الطبيعي . والغالب أنه كان ضمن مبانى معبد آمون الذى شيده فراعنة الدولة الوسطي فى الكرنك ، فى نفس المكان الذى شيد فيه معبد هذا الاله في عصر الدولة الحديثة .

وعلى غرار الدولة الوسطى، استخدم العمود الاوزيرى في نفس الغرضين في عصر الدولة الحديثة ، أى في المعابد الجنازية وفي المعابد الالهية . ففي المعابد الجنـازية استخدم فى معبد حتشبسوت فى الدير البحرى كما سبق القول ، كما

استخدم في معبد الرمسيوم وكذلك في معبد مدينة هابو (حيث ظهر التمثال الملكي المنحوت في العمود في شكل يجمع بين الهيئة الأوزيرية وبين رداء اليوبيل الملكي) . وفي المعابد الالهية استخدم في المعبـــد الصغير الذي شيده رمسيس الثالث للاله آمون رع والذي يبرز من الجـدار الجنوبي لفناء معبد آمون رع الكبير في الكرنك (١٣٦) .

وهنا عمود آخر ظهر - مثل العمود الأوزيري - في عصر الدولة الوسطى لأول مرة ، وبالتحديد في عصـر الأسرة الثانية عشرة ، ولم ينتشر كثيرا في المباني التي ترجع لعصرها . ولكن كثر انتشاره في مباني الدولة الحديثة ، وهو ما يعرف بالعمود الحتحوري . وقد أطلق عليه علماء الآثار هـذا الاسم ، لأن تاجه على شـكل رأس الالهة حتحور (هاتور) ، التي كانت في الأصل ربة للسماء والخصب ، ثم تعددت صفاتها فيما بعـــد فأصبحت ربة للجمال والحب والموسيقى واتخذت أيضاً إلهة حامية للملاحين . ويبدو أن الصفة الأخيرة كانت سببا في عبادتها كربة للبـــلاد الأجنبية ، وخاصة التي كان المصريون يسافرون إليها بطريق البحر مثل ببلوس وسيناء (التي كان المصريون يسافرون إليها بطريق البحر من أحد موانى الصحراء الشرقية ، وبالبر عن طريق برزخ السويس) وكذلك بلاد بونت (الساحل الإفريقي للبحر الأحمر الذي كان المصريون يحصلون منه على البخور) .

ويرجع السبب في ظهور هـــذا العمود في عصر الأسرة الثانية عشرة على ما يبدو ، إلي ازدياد نشاط فراعنة هذه الأسرة في سيناء وبونت . فقد عثر في سيناء على لوحات كثيرة من الحجر منقوشـة بالهيروغليفية سجلها الموظفون الذين كان فراعنة هذه الأسرة يرسلونهم علي رأس بعثيات تعدينية لإستخراج

الفيروز بوجه خاص من مناجم منطقة سرابيط الخادم . وعلى كثير من هـذه اللوحات دعاء موجه للالهة حتحور وصفت فيه بأنها «ربة الفيروز». كما عثر على لوحات من الحجر منقوشة بالهيروغليفية أيضا على ساحل البحر الأحمر في موقع الميناء (*) الذى كان المصريون فى عصر الأسرة الثانية عشرة يبحرون منه إلى بلاد بونت ، وقـد وصفت الالهة حتحور على إحدى هذه اللوحات بأنهـــا « ربة بونت » .

ويبدو أن الفراعنة أقاموا للالهة حتحور معابدا فى المناطق التى كانت بعثاتهم تسافر إليها . وقد بقى منها أجزاء من المعبد الذى شيدوه لها (هى والاله سبد رب المشرق) في منطقة سرابيط الخـادم بسيناء ، وقد جددهذا المعبد وأضيفت إليه قاعات جـديدة فى عصر الأسرة الثامنة عشـــرة وخاصة في عصـر

(*) قام مؤلف هذا الكتاب على رأس بعثة مشتركة من جامعة الاسكندرية وهيئة الآثار المصرية بحفائر أثرية فى الصحراء الشرقية فى عام ١٩٧٦ تمكن خلالها من الكشف عن موقع هذا الميناء على شاطىء الخليج المسمى حاليا « خليج وادى جواسيس » الواقع على ساحل البحر الأحمر جنوب مدينة سفاجة بحوالى ٢٢ كيلو مترا ، واستكمل هـــذا الكشف فى عام ١٩٧٧ . وقد تبين من دراسة النقوش الهيروغليفية والهيراطيقية التى عثر عليها في هذا الموقع ، أن الميناء بدأ استخدامه فى عصر سنوسرت الأول واستمر استخدامه فى عصور اثنين أو ثلاثة على الأقل من خلفائه . ولما كان هذا الميناء هو الوحيد الواقـع على ساحل البحر الأحمر الذى تأكد بالأدلة الأثرية أن المصريين القدماء كانوا يبحرون منه فى رحلاتهم الى بونت ، لذلك يرجح أنه الميناء الذى استخدموه أيضا فى رحلاتهم الى سيناء ، وهناك من الشواهد ما يدل على ذلك (انظر : عبد المنعم عبد الحليم سيد : تقرير عن نتائج حفائر بعثة قسم التاريخ بكلية الآداب فى الصحراء الشرقية فى عامى ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ مطبعة جامعة الاسكندرية ، ص (٥ — ٥٤) .

حتشبسوت(١٣٧). وأوضح ما فى هـذا المعبد الأعمدة الحتحورية ، وهى على شكل عمود مربع يعلوه رأس الالهة حتحور. وقد بدا العمود منحوتا بطريقة خشنة فى هذا المكان البعيد (١٣٨) . وقد عثر من عصر الأسرة الثامنة عشرة أيضا فى تل بسطة (بالقرب من الزقازيق) على بقايا معبد به أعمدة حتحورية مربعة على نفس طراز أعمدة سيناء (١٣٩) . ويلاحظ أن تل بسطه تقع عند بداية الطريق البرى المؤدى إلى سيناء عبر برزخ السويس .

وقد عاد العمود الحتحورى للظهور فى عصر حتشبسوت على هيئة أسطون (عمود مستدير) وذلك في واجهة مقصورة حتحور الملاصقة لبهو بونت فى معبدها في الدير البحرى (راجع ص ٣٠٠) . ومن الواضح أن ظهوره في عصر حتشبسوت يرجع لنفس سبب ظهوره فى عصر الأسرة الثانية عشرة ، أى لنشاط إرسال البعثات المصرية الى المناطق البعيدة ، وبناء المعابد للالهة حتحور استجلابا لرضائها ، بوصفها حامية الملاحين وربة البلاد الأجنبية ، لكي تضمن التوفيق والعودة السالمة للبعثات المصرية المسافرة في رحلاتهـا الخطرة إلى كل من سيناء وبونت .

وقد ظهر التاج الحتحورى أيضا فى معبد أبى سمبـل الصغير ، الذى شيده الفرعون رمسيس الثـانى لزوجته نفرتاري وللالهة حتحور في النوبة . وربمـا يرجع سبب تشييد المعبد لحتحور ، إلى رغبة رمسيس في الجمع بين عبادة زوجته وبين عبادة إلهة انثى ، كما جمع بين عبادته هو وبين آلهة ذكور فى معبد أبى سمبل الكبير . وقد يرجع السبب في ذلك أيضا إلى أن حتحور كانت تعتبر الهة لمنطقة أبى سمبل بوصفها ربة البلاد الأجنبية .

وقد اتخذ تاج العمود الحتحورى في مباني حتشبسوت وفي معبد أبى سمبل

الصغير شكلا أكثر زخرفا وجمالا عما كان عليه فى عصر الأسرة الثانية عشرة، وهو شكل الصلاصل الموسيقية التى سادت فى عصر الدولة الحديثة ، والتي كانت الكاهنات تهزها أثناء أداء الشعائر الخاصة بالآلهة حتحور فى معابدها .

ويتكون التاج الحتحورى (شكل ٣٩) من رأس سيدة يتدلى شعرها على هيئة ضفيرتين كبيرتين ، وقد مثلت أذناها بارزة لتحاكى أذنى البقرة رمزا إلى الصفة الأساسية لحتحور كالهة للسماء (التى كان المصريون يشبهونها بالبقرة للتشابه بين السماء والبقرة كما سبق أن ذكرنا راجع ص ١٧٣) . وفوق رأس الإلهة شكل ناووس (الصندوق الذى يحفظ فيه تمثال الإلهة فى محرابها) ، تبرز من وسطه الحية المقدسة وفوقها قرص الشمس . ويبدو أن هذا الصندوق كان يملأ بكرات صغيرة من حصى أو مادة صلبة لاحداث الصوت عند هز المصلصل (الشخشيخة) . وعلى جانبي الصندوق شكلان حلزونيان يشيران إلى قرنى البقرة ويبدو أنها أيضا كانت لها وظيفة موسيقية وربما كانا يصنعان من معدن (النحاس أو البرونز)، لاحداث الرنين الذى كان بمثابة النغم المستمر الذى يصاحب الإيقاع الناشىء عن حركة الصندوق وما بداخله .

هذا عن الأعمدة والأساطين التي كانت معروفة قبل عصر الدولة الحديثة. أما عن تلك التي استحدثت في عصر هذه الدولة ، فأهمها الأسطون الذى على شكل وتد الخيمة . ويبدو أن تاج هذا الاسطون على شكل زهرة بردى مقلوبة (١٤٠) . ويوجد هذا الاسطون فى « قاعـــة الأعياد » التى شيدها الفرعون تحتمس الثالث في معبد الكرنك .

تلك هى مجمل التغيرات والتجديدات التي أدخلت على الأعمدة والاساطين التي استخدمت في مباني الدولة الحديثة . ويلاحظ أن الأساطين الأخري مثل

الأسطون اللوتسى والاسطون النخيلى قد ندر ظهورهما فى هـذا العصر فيما عدا مبانى اخناتون فى تل العمارنة (١٤١) .

دور أجزاء المعبد الالهي وعناصره المعمارية في اطار وظيفته العامة

والآن ، بعد أن استعرضنا أصول العناصر المعمارية في معابد الآلهة فيعصر الدولة الحديثة ، علينا الآن أن نعرف الدور الذى تؤديه كل من هذه العناصر في اطار الوظيفة العامة للمعبد والاحتفالات التي كانت تقام فيه .

لما كان المعبد قصرا للاله الخالق ، فانه بهذه الصفة يعتـــبر ايضا صورة مصغرة للعالم ، فأرضيته تمثل أرض البلاد ، بما فيها من جمـاد ونبات وانسان. فالنبات أو الزهور والأشجار تمثلها الأساطين ذات التيجان النباتية . وسماء البلاد تمثلها اسقف قاعة الأعمدة والهيكل . ولهذا فقد لونت هذه الأسقف باللون الأزرق تتناثر عليه النجوم بلون ذهبي ، وصورت اشكال آلهة البروج السماوية في قواربها كما صورت أيضا نسور ناشرة أجنحتها ترمز للالهة التي تحمي المعبد.

وأشهر المعابد الالهية في الدولة الحديثة معبد الأقصر ومعبد آمـــون رع بالكرنك . ولا تتبع هذه المعابد الطراز العام الذى ذكرناه والذى يمثله معبد خنسو ، لأنها ليست من عمل ملك واحد أى لم تنفذ طبقا لتصمـيم واحد بل كان كل فرعون يضيف إليها ولا سيما بالنسبة لمعبد آمون رع بالكرنك(١٤٢).

ورغم اختلاف معبد الأقصر ومعبد آمون رع بالكرنك عن الطراز العام

للمعبد المصرى فى الدولة الحديثة ، فانهما يحتويان على أجزاء وعناصر معمارية كثيرة تتفق وهذا الطراز العام .

فكان الطريق المستقيم الممتد فى وسط المعبد يحقق باستقامته وظيفة المعبد، فهو الطريق الذى يتخذه الملك إلى مقصورة الاله ، والذى يتخذه تمثال الاله على اكتاف الكهنة إلى خارج المعبد لاستقبال الملك أو لزيارة بعض الآلهة الأخرى في معابدها وبذلك كان طريق المواكب الدينية .

وقد كانت الاحتفالات الدينية وزيارة الآلهة بعضها لبعض من التقاليد الهامة في الديانة المصرية ، ومما يتفق والمواكب أن يكون طريقها مستقيما من مقصورة الاله حتى خارج المعبـــد ، وخاصة إذا كان من مناسك الاحتفال الخروج بتمثال الاله فى زورق تحف به الكهنة وكبار رجال الدولة .

ومن المعابد ما كانت تتقدمه ميناء على النيل أو على قناة تتصل به كان يبحر منها تمثال الاله فى أيام الأعياد لزيارة إله معبد آخر، ومثال ذلك خروج تمثال آمون من معبد الكرنك لزيارة معبد الأقصر . وكان الطريق الطويل الذى تحف به تماثيل الكباش أو أبى الهول الذى يؤدى إلى مدخل المعبد ، يسمى « طريق الاله » (كان الكبش هو الرمز أو الحيوان المتجسد للاله آمون) وكان توكيده للمحور المستقيم للمعبد يضفى على المكان رهبة وجلالا .

وكانت صروح معابد الدولة الحديثة تمتلىء بالصور والمناظر ذات الطابع الحربى ، وتتوسطها صور الفرعون وهو يضرب بقمعته رؤوس حفنة من الأعداء وقد ركعوا فى استسلام وتوسل. وتقوم في واجهة كل صرح ساريتان أو اكثر من خشب الأرز قد يبلغ ارتفاعها ثلاثين مترا ، وتنتهي من اعلاها

بأعلام ملونة يلوحها الهواء فى الفضاء علامة على المكان المقدس . وكانت قمم الساريات تغشي بذهب يلمع في ضوء الشمس .

وكانت التماثيل الضخمة التي تقام للملك أمام المعبد تصنع من حجر واحد، كذلك كانت المسلتان اللتان تقومان أمام المعبد ، فان كلا منها تتخذ من قطعة واحدة من حجر الجرانيت ، وكان ذلك كله يزيد في روعة المعبد وفي ضخامة تأثيره .

وبين برجي الصرح مدخل عظيم من حجر الجرانيت يعلوه الكورنيش المصرى وتحلى أعلاه الشمس المجنحة رمز الاله حورس إله الشمس (شكل ٥١). وكان للمدخل باب ضخم من خشب الأرز المصفح بالبرونز والذهب أو خليط الذهب والفضة (وهو ما يسمى بالالكترم Electrum أو الذهب الأبيض) .

وفناء المعبد أوسع مكان فيه ، وكان الغرض من البوائك ذات الأساطين الممتدة على جانبه هو حماية ما يحلى الجدران من نقوش ملونة من تأثير ماء المطر واشعة الشمس . وفي الفناء الذى كان يسمى « ساحة الأعياد » كان يجرى الاحتفال بأعياد دينية مختلفة بعض مناسك اليوبيل الملكى أو العيد الثلاثيني ، مثل طقس الجرى لاثبات تجديد شباب الملك . وقد سبق أن قلنا أن الفناء كان يعتبر الجزء العام من المعبد الذى يسمح للجمهور بالدخول فيه والوقوف أثناء الاحتفالات فى الأعياد . وكان يتاح للجمهور أيضا تقديم القرابين في هذا الفناء على مائدة قربان كبيرة ، ما زالت آثارها باقية فى افنية بعض المعابد .

ويلاحظ أن ذلك لم يكن متاحا في العصور السابقة لعصر الدولة الحديثة

إذ كان المعبد مقصورا على الكهنة وخاصة النـــاس . ولكن في عصر الدولة الحديثة نمت الطبقـة الوسطى ، نتيجة ارتفـاع شأن الجندية التي لا تعتمد على الحسب والنسب بقدر ما تعتمد على الكفاءة الشخصية في الحرب . وقد نتج عن ذلك ازدياد اهميـــة الطبقة الوسطى ، فأصبح من حق أفرادها دخول المعبد وتقديم القرابين ، ولذلك نلاحظ ضخامة افنية المعابد الكبيرة مثل معبد آمون رع بالكرنك ومعبد الأقصر .

وكانت قاعة الأساطين هي المكان الذي يتوج فيه الملك ويقوم بذلك كاهنان يمثلان حورس وتحوت او حورس وست ولذلك كانت تسمى ايضا « بهو التاجين » .

وفي قدس الأقداس كان الملك أو الكاهن الأكبر يقوم بالشعائر اللازمـة للاله . وكان عليهما قبـــل أن يتقدما إلى تمثال الاله أن يتطهرا حسب شعيرة خاصة .

وكان سقف قدس الأقداس هو أوطـأ سقوف المعبد بينما كانت أرضيته هي أعلى أرضيات المعبد . وهذه الظواهر بالإضافة إلى ما يسود قدس الأقداس من ظلام ، توحي بأن المعبد يكنى عن العالم ، وأن قدس الأقداس يمثل الأفق حيث تلتقي السماء بالأرض وتعبر النصوص المصرية عن ذلك إذ تصف معبد آمون بالكرنك بأنه « السماء على الأرض » .

وهكذا ترتفع اجزاء المعبد الرئيسية تدريجيا حتى قـدس الأقداس مبتعدة عن عالم الحياة الدنيا ومقتربة من عالم الآلهة في افق السماء ، وإن توالى القاعات على أكثر من مستوى وتضاؤل الضوء كانا مما يزيد في رهبـة قدس الأقداس في مكانه المظلم في أقصى المعبد .

وكانت الصور والرسوم المنقوشة على السطوح الخارجية للمعبد يغلب عليها طابع دنيوى وخاصة الطابع الحربى ، وهى تخلد أعمال الملك الحربية . أما الصور على جدران القاعات الداخلية فيغلب عليها الطابع الدينى إذ تمثل الشعائر الدينية التي كانت تؤدى فى المعبد .

ويحيط بالمعبد سور ضخم من اللبن كان يضم مساكن الكهنة والموظفين ومكاتب إدارة المعبد والمخازن ومصانع وحدائق ، ثم مدرسة ومكتبة في بعض الأحيان وبذلك كان المعبد اشبه بمدينة صغيرة . ومع انه كان قبل كل شيء بيت الإله أو الآلهة ، فقد كان في نفس الوقت مركز نشاط اقتصادى وفكرى .

وفي الفضاء الواقع خارج جدران المعبد وفى نطاق السور المحيط به ، كانت توجد البحيرة المقدسة (كما هو الحال فى معبد آمون رع بالكرنك) حيث كان يستحم الزائر أو الحاج إلى المعبد ، وحيث تقام في مياهها مواكب الزوارق المقدسة .

المسلات في معابد الدولة الحديثة :

ومن الظواهر البارزة في المعابد الالهية فى عصر الدولة الحديثة ، تلك المسلات العالية الرشيقة المقامة أمام صروحها . وقد سار ملوك الدولة الحديثة على نهج ملوك الدولة الوسطى في إقامة المسلات بمناسبة يوبيلهم الملكى . وكان أول ملك معروف اتبع هذا التقليد هو سنوسرت الأول في المسلة التى أقامها أمام معبد الشمس فى عين شمس (راجع ص٣٢١) وبذلك أصبحت المسلات تؤدى غرضين ، غرض دينى فهى ترمز لاله الشمس وعبادة الشمس ، وغرض

سياسي هو تجديد حكم الفرعون وتجديد حيويته في العيد الثلاثيني . ويبدو أن سبب الربط بين إقامة المسلة وبين عيد تجديد حيوية الفرعون ، يرجع إلى صفة التجديد أو التجدد في إله الشمس التي ترمز إليها المسلة .

وتتميز مسلات الدولة الحديثة بجمال نسبها ورشاقة أشكالها وهي في ذلك تفوق مسلات الدولة الوسطى مثل مسلة عين شمس) ومسلة أخرى أصغر حجما في « أبجيج » بالفيوم). وكان معبد آمون رع بالكرنك يضم عددا كبيرا من المسلات كما تدلنا على ذلك أوصاف الكتاب القدماء . ولكن لم يبق منها قائما في مكانه غير مسلتين ، احدهما لتحتمس الأول ، أمام الصرح الرابع ، وقد أقامها بمناسبة الاحتفال بيوبيله الملكي ، والأخرى لحتشبسوت ، بين الصرحين الرابع والخامس ، وقد أقامتها بمناسبة الاحتفال بيوبيلها أيضا ، وهي أعلى المسلات القائمة في مكانها إذ يبلغ ارتفاعها ٣٣ مترا ، وتعد في الوقت الحاضر من ابرز معالم معبد آمون رع بالكرنك (١٤٣). أما باقي المسلات فبعضها مهشم مثل مسلة حتشبسوت الثانية (في الكرنك أيضا)، وبعضها نقل إلى خارج مصر . وقد بدأت حركة الاستيلاء على المسلات المصرية ونقلها إلى الخارج منذ عهد الرومان الذين اعجبهم شكلها ، فنقلوا منها عددا غير قليل زينوا بها قصورهم وميادينهم في روما القسطنطينية ، وقد امتدت هذه الحركة إلى العصر الحديث فنقل من المسلات مايزين الآن أهم ميادين باريس ولندن ونيويورك.

وكانت القمم الهرمية للمسلات مكسوة بصفائح من برونز مذهب أو من خليط الذهب والفضة ، وعلى جوانبها نقوش في خط هيروغليفي جميل يسجل القاب الملك الذى أقامها واسماءه وكانت المسلة تقام على قاعدة مكعبة من حجر الجرانيت وهي ليست مثبتة بأى مادة لاصقة مثل المونة وغيرها ، وإنما تحتفظ بتوازنها نتيجة لوقوع مركز الثقل داخل نطاقها .

الطرق المرجحة لإقامة المسلة أمام المعبد :

كانت المسلة تقطع من محاجر الجرانيت في اسوان ، ثم تنقل بالسفن فى النيل إلى الأقصر حيث تقام أمام المعبد . ولم يترك لنا المصريون شيئا واضحا عن الطرق التى اتبعوها في قطع المسلات ونقلها واقامتها ، مما دعا إلى كثرة ما أدلى به الباحثون من آراء فى هذا الشأن ، وخاصة بشأن إقامة المسلة أمام المعبد . فقد ظهرت آراء ونظريات متعددة في هـذا الموضوع بعضها خرج عن نطاق الامكانيات التى كانت متاحـة للمصريين القدماء ، بينما التزم بعضها الآخر نطاق هذه الامكانيات فجاء معقولا وأقرب إلى الصواب .

ومن هذه النظريات اثنتان تمتازان بأنهما أكثرها قبولا لدى جمهرة علماء المصريات وهما نظرية العـالم الانجليزى إنجلباك(١٤٤) . ونظرية العالم الفرنسى شفرييه (١٤٥) . والنظريتان متشابهتان بوجه عام مع وجود بعض اختلافات في التفاصيل سوف نشير اليها .

وتتلخص نظرية انجلباك في أن المسلة كانت تقام أمام المعبد نتيجة لهبوطها التدريجى داخل بئر على شكل قمع مربع الشكل tapering square-sectioned funnel أى أقـرب في شكله إلى قمـع البترول . وتبنى جدران هـذه البئر من اللبن ، ويحدث هبوط المسلة بسحب الرمال من تحتهـا تدريجيا عن طريق نفق يؤدى إلى قاع البئر .

ويمكن تتبع خطوات إقامة المسلة طبقا لهذه النظرية (شكل ٥٦) كما يلى :-

بعد تمهيد الأرض أمام صرح المعبد الذى ستقام أمامه المسلة ، تثبت القاعدة الجرانيتية (شكل ٥٦ ـ ١) التى ستقام عليها المسلة ، ثم تبنى حولها جـدران

البئر بحيث يصل إرتفاعها إلى قرب ارتفاع صرح المعبد ، وأحد هذه الجدران ، وهو الذى يوازى اتجاه النيل ، يبنى على شكل منحدر طويل أو طريق صاعد (شكل ٥٦ – ٤) لكى تسحب عليه المسلة . وكانت الجدران السفلى للبئر تدعم بجدران من الحجر (٢ ، ٣) . وأثناء بناء الجدار (٥) يترك فراغ فى أسفله يكون بمثابه نفق (٦) بحيث يمكن الوصول عن طريقه إلى قاع البئر فوق قاعدة المسلة مباشرة .

بعد ذلك تملأ البئر بالرمال الناعمة حتى قمتها، ثم تسحب المسله على زحافتها فوق المنحدر (٤) ومؤخرتها متجهة إلى الأمام ،حتي تستقر فوق الرمل (٧). وعندئذ يبدأ العمال فى سحب الرمال من البئر عن طريق النفق (٦) ، فتأخذ المسله فى الهبوط التدريجي نتيجة هبوط مستوى الرمل (٨) . وكان العمال أثناء هذه المرحلة من العمل يهبطون من آن لآخر فى البئر ليحفروا هنا وهناك لتصحيح أى خطأ فى اتجاه المسلة . وضمانا لذلك ، كانوا يركزون بعض العروق الخشبية بين الجدارين ٤، ٥ على جانبى المسلة لحصر حركة هبوطها في اتجاه واحد. وتستمر هاتان العمليتان حتى تستقر المسلة في النهاية فى وضع مائل فوق قاعدتها (٩) . وقد حفرت فى هذه القاعدة (٩) قناة صغيرة لكي ترتكز فيها حافة مؤخرة المسلة ، فلا تنحرف عن القاعدة ، ولا تنكسر نتيجة إرتطامها بسطح القاعدة .

عند ذلك ينزل العمال الى قاع البئر لتنظيف قاعدة المسلة من بقايا الرمال وغيرها ولوضع بعض النباتات [illegible] مثل نبات الحلفا) ، حول المسلة وخاصة بينها وبين الجدار [illegible] تكون بمثابة وسادة تحمي المسلة من الارتجاج أو الانحراف عن قاعدتها عندما يقوم العمال بشدها بالحبال (١٠) من فوق هذا الجدار لكي تتخذ الوضع الرأسي .

ويقـول إنجلباك تعزيزا لنظريته ، إن القنوات في قواعد المسلات كلها عمودية على النيل ، حتى تتسع المساحة الكافية لبناء المنحدر الذى تسحب عليـه المسلة . وتعزيزا لنظريتـه أيضا ، أورد إنجلباك بعض العبارات من نصـوص بردية انيستاسى Anastasi يقول أنها تشير إلى المنحدر الذى تجر عليه المسلة إلى البئر (المخزن كما تدعوه البردية) الذى يملأ بالرمل . وقد جاءت الاشارة الأخيرة فى البردية المذكورة ضمن رواية عن نقل أحد التماثيل الضخمة (١٤٦) .

أما نظرية شفريبه ، فان الاختلاف الاساسى بينها وبين نظرية إنجلباك ، أن الرمل في رأى شفريبه لم يكن يسحب من نفق مثلما يرى إنجلباك ، بل من فتحات أفقية فى الجدار (٥) المواجه للمنحدر الذى تسحب عليه المسلة ، وهى على مسافات متساوية فى هذا الجدار من أعلى لأسفل لكى تتلاءم مع مراحل هبوط مستوى الرمل . ومن هذا الاختلاف أيضا بين النظريتين ، أن المسلة في رأى شفريبه لم تكن تهبط فوق جدار من اللبن (٤) ، بل كان ذلك يتم فوق منحدر من الرمال ، وذلك لكى ترتكز المسلة على الجزء الأكبر من طولها فلا تتعرض للكسر ، وهو ماقد يحدث لها إذا هبطت على جانب جدار اللبن لأنها فى هـذه الحالة ترتكز على مركز ثقلها (١٤٧) .

ومهما يكن من الاختلاف بين النظريتين ، فالذى لاشك فيـه أنهما مقبولتان لأنهما تتلاءمان مع الامكانيات المتاحة للمصريين القـدماء ومع وسائلهم فى إقامة مبانيهم الضخمة بوجـه عام . وليس بهما مايخرج عن نطاق هذه الامكانيـات والوسائل ، على عكس الآراء الأخرى التى ذهبت إلى حد القـول بان المصريين استخدموا فى ذلك آلات ميكانيكية متقدمة لم تصل الينا !! .

المعابد الإلهيـــة الصخرية

انتشر خلال عصر الدولة الحديثة نوع من المعابد هو المعابد الصخرية أو المعابد المنحوتة فى الصخر ، وهى من مميزات العمارة فى هـذا العصر . وتوجـد هذه المعابد فى المناطق التى تضيق فيها الأراضى المنبسطة اللازمة لإقامة المعـابد المبنية ، مثل منطقة بنى حسن حيث أنشىء معبد صخرى فى عصر حتشبسوت وتحتمس الثالث ، ومثل منطقة جبل السلسلة بالقرب من إدفو حيث شيد حور ـمحب معبدا صخريا .

غير أن أغلب هذه المعابد وأشهرها توجد فى بلاد النوبة ومنها معبد إبى عودة من عهد حور محب ، ومعابد بيت الوالى وجرف حسين والسبوع والدر وأبى سنبل وكلها من عصر رمسيس الثانى .

ولاشك أن أشهر هذه المعابد قاطبة هما معبدا أبى سمبل . وقد شيد رمسيس الثانى أكبرهما لعبادة الإله « رع حور أختى » و « وآمون » « وبتاح » بالإضافة إلى عبادته هو . وكرس أصغرهما لعبادة الإلهة حتحور وزوجته نفرتارى . وهذه المعابد تشبه فى طرازها المعابد المبنية .

ويمتاز معبد أبى سمبل الكبير بنواح جديدة تتمثل أولا فى شكل واجهته وفى ضخامة التماثيل التى أمامها (شكل ٩١) . (١٤٨) فرغم أن هذه الواجهـة تشبه واجهات المعابد المبنية بشكل عام ، إذ أنها نحتت على شكل صرح يعلوه الكورنيش المصرى ، إلا أن عناصرها المعمارية تضفى عليها طابعا فنيا فريدا . فقد أضاف المعمارى فوق الكورنيش صفا من تماثيل القردة تمثلها وهى ترفـع أذرعها تهللا للشمس . ويقوم أمام الواجهة أربعة تماثيل مفرطـة فى الضخامة

تمثل رمسيس الثانى جالسا على عرشه . ويبلغ إرتفاع التمثال حوالى عشرين مترا ، وهي بذلك أقل فى ارتفاعها من الإرتفاع الأصلي لتماثيل امنحتب الثالث المسماه بتماثيل ممنون بحوالي المتر ، ولكنها أضخم منها فضلاً عن أنها لم تتعرض للتآكل والتلف مثلما تعرضت تماثيل ممنون التى اصبح إرتفاعها الآن حوالى ١٩ مترا (إذا أضيف اليها ارتفاع القاعدة) .

ويتقدم التماثيل شرفة محلاه من أعلاها بالكورنيش المصرى أيضاً وتقوم على حافتها تماثيل متبادلة للصقر حورس وللملك .

وقد أبدع المعمارى فى خلق نوع من التناسق الفنى ، بين واجهة المعبد والشرفة ، وبين خطوط الطبيعة . ويتجلى هذا التناسق فى الخطوط الأفقية المتوازية التى تبدأ من أسفل بالشرفة ، وتنتهى من أعلى بالكورنيش ثم صف القردة ، فهذه الخطوط الأفقية تؤكد الخطوط الأفقية في الطبيعة الممتدة أعلاها وأسفلها ، من خط الأفق إلى خط حافة الجبل إلى خط شاطيء النهر . وقد حاول الفنان أن يشيع شيئا من التنوع على هذه الخطوط الأفقية السائدة ، فصف التماثيل الصغيرة للملك أمام الشرفة وجعلها تتبادل مع تماثيل الاله حورس ، محدثا بذلك نوعا من الإيقاع rythm . وهذا الإيقاع أسفل الواجهة يقابله فى أعلاها الإيقاع الذى يتمثل فى أشكال القردة .

كما أكد الفنان خطوط الطبيعة الرأسية التى تتمثل في الإنحدار شبه الرأسى للجبل وفى الخطوط والشقوق الرأسية التى تتخلله ، أكد هذه الخطوط الرأسية فى شكل أرجل التماثيل التى تشبه الأعمدة الرأسية بضخامتها ونقص تشكيلها .

ولاشك أن واجهة المعبد الشامخة التي يبلغ ارتفاعها حوالى ثلاثين مترا وتماثيلها المفرطة فى الضخامة ، تتكامل مع الواجهة المائلة للجبل ، فى الإيحاء

للمشاهد بذلك الإحساس الذى يهدف اليه المعمارى المصرى في المقام الأول فى كل مبانيه ، وهو الثبات والرسوخ والخلود ، كما يستهدف من نحت تماثيل الفرعون على هيئة مفرطة فى الضخامة ، اشعار زائر المعبد وخاصة إذا كان من القبائل النوبية التى قد تحدثها نفسها بالتمرد على حكم الفرعون ، إشعار هذا الزائر بالرهبة من الفرعون وبقوته وجبروته .

ومن نواحي التجديد في واجهة المعبد أيضا ، الطريقة المبتكرة التى كتب بها الفنان اسم التتويج الخاص برمسيس (أو سر ــ معات ــ رع) مستغلا فى ذلك التمثال البارز على الواجهة للاله « حور أختى » (حورس رب الأفقين)، الإله الرئيسى للمعبد فقد مثل هذا الإله بجسم إنسان ورأس صقر ، وجعل فوق رأسه قرص الشمس الذى ينطق « رع » ، وعن يمينه علامة « أوسر » (ومعناها قوة) وعن يساره علامة « معات » (ومعناها عدالة) . وينطق الاسم بذلك « اوسر معات رع » (*)

وإذا دخل المرء من باب المعبد ، يجد نفسه فى بهو أعمدة وهو يقابل الفناء ذى الأورقة فى المعابد المبنية ، وفى وسطه صفان من الأعمدة المربعة المنحوتة

(*) برع فنانو رمسيس فى هذا النوع من الابتكار الذى يمكن أن نسميه « تجسيد الاسم » أو « الاسم المجسم » (rebus) . وقد جسدوا اسم رمسيس الشخصى الذي ينطق باللغة المصرية « رع ــ مس ــ سو » بنفس الطريقة وذلك فى تمثال موجود فى المتحف المصرى . ويتكون هذا التمثال من شكل طفل جالس وعلى رأسه قرص الشمس ويمسك بيده اليمنى بوصة . فقرص الشمس ينطق « رع » وشكل الطفل يقابل فى المصرية كلمة «مس» وعلامة البوصة (أو ساق نبات الحلفا) تنطق « سو » . أى « رع مسو » ومعناها « رع (اله الشمس) أنجبه » . وقد حرف الاغريق هذا الاسم الى رمسيس Ramses وأصبح الاسم الشائع له .

فى الصخر تبرز من واجهاتها تماثيل رائعـــة لرمسيس تمثله فى رداء اليوبيل (وهى تشبه التماثيل الأوزيرية فى نصفها العلوى) والتماثيل التى فى الجانب الشمالى تمثله بالتاج المزدوج بينما تماثيل الناحية الجنوبية تمثله بتاج الوجه القبلى .

ويبلغ ارتفاع هذه الأعمدة حوالى عشرة أمتار وهى بارتفاعها الكبير نسبيا داخل الحيز المحـدود للبهو ، تؤكد ذلك التأثير الذى تضفيه التماثيل الضخمة المقامة أمام المعبد وهو الإيحـــاء لزائر المعبد بالخوف والرهبة وبضآلته إلى جانب الفرعون المارد .

وقد امتلأت جدران هذا البهو بالرسوم وأهمها رسوم لمعركة قادش تعتبر أكمل رسوم لهذه المعركة على آثار رمسيس .

ووراء بهو الأعمدة ، يوجد بهو به أربعة أعمدة مربعة يناظر بهو الأعمدة أو الأساطين في المعابد المبنية . وأخيرا في نهاية المعبد (على بعد ٤٧ مترا من مدخله) يوجد قدس الأقداس أو الهيكل تحف به غرفتان جانبيتان . وقـد نحتت فى مؤخرة الهيكل المرتفعة تماثيل لآلهة المعبد وهى من اليمين (الشمال) تمثال الاله رع حور اختى الاله الرئيسى للمعبد يليه تمثال رمسيس فتمثال الاله آمون ، وأخيراً فى أقصى اليسار (الجنوب) تمثال الاله بتاح رب منف .

وينفرد معبد ابى سمبل الكبير بحـدوث ظاهرة طبيعية فى بعض اوقات من السنة ، وهى وصول اشعة الشمس عند الشروق إلى التماثيل الأربعة فى قدس الأقداس وإنارتها كلها ، وذلك فى يومى ٢٦ فبراير ، ١٨ اكتوبر من كل عام. كما تظل اشعة الشمس عند شروقها كل يوم تصل إلى قدس الأقداس (دون إنارة التماثيل كلها) لمدة ثلاثة اسابيع بعد ٢٦ فبراير (حتى ٢٠ مارس تقريبا) ولمدة ثلاثة إسابيع اخرى قبل ١٨ اكتوبر (ابتداء من ٢٣ سبتمبر تقريبا)(١٤٩)

ومن النواحى الفريدة ايضا في معبد ابى سمبل » ، ان الفنان الذى نفذ بعض نقوش المعبد ، قد دون اسمه عليها ، وهى ظاهرة غـــير مألوفة فى الفن المصري وخاصة في الفن الرسمى ، أى فى المنشآت الملكية . إذ المعروف أن الفن المصرى بوجه عام غفل من توقيع الفنان (anonymous) إلا في حالات نادرة. وقد حفر هذا الفنان عبارة فى أسفل الجدار الشمالى المجاور لمدخل بهو الأعمدة جاء فيها « توقيعه » كما يلى :

« عمل بمعرفة النحات الملكى « بياى » ابن « خع نفر » نحات الملك « رع مسو » محبوب آمون » (١٥٠) .

وبالمثل ، فاننا نعرف اسـم المهندس المعمارى الذى شيد المعبد ، وذلك من لوحة نحتها هذا المهندس فى الصخر شمال معبد أبى سمبل الصغير وقد جاء فيها أن اسمه « رعمسيس ـ عشاو ـ حب » (١٥١) .

هذا عن معبد أبى سمبل الكبير ، أما عن معبد أبى سمبل الصغير ، فقد مثلت واجهته بطريقة جديدة في فن العمارة المصرية ، إذ تحف بمدخله ثلاث مشكاوات من كل جانب بها تماثيل واقفة ، أربعة منها لرمسيس الثـانى واثنتان لزوجته نفرتارى (١٥٢) . ومتوسط ارتفاع التمثال حوالى عشرة امتار. ويؤدى المدخل إلى بهو أعمدة ، يعتمد سقفه على ستة أعمـدة حتحورية (شكل ٣٩) . وقـد نحتت رأس الإلهة حتحور من جانب واحد هو المطل على وسط البهو .

ويلى هذا البهو ردهة مستعرضة على جانبيها قاعتان. ويؤدي الردهـــة إلى الهيكل أو قدس الأقداس ، وفى جداره الخلفى مشكاة يحليها عمودان حتحوريان بينها رأس الإلهـة حتحور فى صورة بقرة على رأسها قرص الشمس (رمزا لصفتها كالهة للسماء) ، وتحت رأس الإلهة نحت تمثال رمسيس الثـــانى كأنما

يستظل بحمايتها . وذلك بدلا من نفرتارى التى كرس لها المعبد إلى جانب الإلهة حتحور . ويلاحظ أن رمسيس استأثر أيضا بأكثر الرسوم فى المعبد ، فقد غلبت صوره على صور زوجته ، مما يدل على شراهته فى تمجيد نفسه . وهـذه الصفة واضحة فى كل آثاره .

ومن المعروف أن معبدى ابى سمبـل الكبير والصغير قد تم انقاذهما ضمن خطة انقاذ معابد النوبة التى تعرضت للغرق فى ميـاه السد العالى . وذلك بنشر أجزاء المعبدين وإعادة تركيبهما على ارتفاع ٦٥ مترا من موقعها الأصلى . وقد احتفل باتمام انقاذهما فى سبتمبر سنة ١٩٦٨ .

ظاهرة التماثيل المفرطة فى الضخامة فى العـــمارة المصرية :

لا شك أن أكثر ما يلفت النظر فى معبد أبى سمبـل الكبير ، تماثيله المفرطة فى الضخامة . وقد تميزت آثار رمسيس الثانى بهـذا النوع من التماثيل ، وقـد اشرنا فيما سبق إلى تمثاله فى معبد الرمسيوم الذى يبلـغ ارتفاعه ١٧٫٠ مـــترا. ويوجد تمثالان له أمام معبد الأقصر يبلغ ارتفاعهما ١٣٫٥ مترا. هذا بالإضافة إلى تماثيل أخرى لا تقل عن عشرة امتار فى ارتفاعها ، ومنها تمثاله الذى نقـل من ميت رهينة إلى محطة مصر .

وقد أثارت التماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة من بين تماثيل رمسيس الثانى كثيرا من التكهنات نظراً لأنه انفرد بين الفراعنة بكثرتها وإن لم يكن مبتكرها. إذ أن بدء ظهور التماثيل الضخمة يرجع إلى عصر الفرعون أوسركاف ثم الفرعون سنوسرت الأول فى الأسرة الثانية عشرة وذلك فى تمثاله الأوزويرى الذى وجد فى الكرنك، والذى اشرنا إليه فيما سبق . كما يوجـد لحتشبسوت تماثيـل أوزيرية ضخمة

كانت مقامة على جانبي شرفات معبده الجنازى تبلغ فى ارتفاعها سبعة امتار ونصف . ولكن كل هذه التماثيل لا تكاد تصل إلى نصف حجم التماثيل المفرطة فى الضخامة التى تميزت بها آثار رمسيس الثانى، ومن قبله أيضا امنحتب الثالث وذلك في تماثيله المسماه تماثيل أو تمثالا ممنون كما ذكرنا (ص ٣٠٤).

وكما قلنا ، كان امنحتب الثالث هو أول فرعون يقيم تماثيل مفرطة فى الضخامة . والواقع أن الآثار الأخرى لهذا الفرعون تدل على أنه كان يميل للضخامة والتضخيم ، فقد كان البهو ذى الأساطين البردية الذى شيده فى معبد الأقصر هو أعلى الأبهاء المصرية حتى عصره . وقد صاحبت هذه الضخامة في مبانى الفرعون وتماثيله ، ميلا إلى تضخيم نفسه ، فكان أول فرعون يفرض عبادة نفسه كاله (أى ليس كفرعون مؤله فقط) فى المعابد الإلهية ، وعلى قدم المساواة مع الآلهة الأخرى في المعبد ، وذلك فى المعبد الذى انشأه فى بلدة صلب فى النوبه (بين الشلالين الثانى والثالث) . وقد تشابه معه بعض الفراعنة الذين أتوا بعده فى ناحية من هذه النواحى ، فاله توت عنخ آمون نفسه فى المعابد الالهية فىالنوبة أيضا، واله سيتي الأول نفسه فىمعبد أوزير بأبيدوس، بالإضافة إلىأنه بدأ فى إنشاء بهو الاساطين العظيم فىمعبد آمون رع بالكرنك. ولكن رمسيس الثانى ينفرد بأنه يتشابه مع امنحتب الثالث فى الصفات الثلاث ، وهى، المبانى الضخمة وان اغلب بهو الأساطين العظيم فى الكرنك من انشائه ، كما انه اله نفسه فى معابد الآلهة فى مصر والنوبة ، هذا بالإضافة إلى كثرة التماثيل المفرطة فى الضخامة التى أقامها . ويبدو أن رمسيس الثانى كان يسير على نهج امنحتب الثالث فى أعماله الإنشائية ، إذ أنه شيد الفناء الكبير فى معبد الأقصر أمام بهو الأساطين الضخم الذى شيده امنحتب الثالث ، ويكاد هذا الفناء يحاكي فى نظامه ونوع اساطينه ، الفناء الداخلي الذى شيده امنحتب

الثالث في فى المعبد وراء بهو اساطينه الضخم (١٤٣) وقد التزم رمسيس نفس الضخامة فى بناء فنائه بمعبد الأقصر والصرح الخاص به ، والتماثيل والمسلات المقامة أمامه إذ ترتفع المسلات إلى أكثر من ٢٥ مترا ، بينما يبلغ ارتفاع التماثيل (التمثال الجالس الموجود حاليا) حوالى ١٣٫٥ مترا .

ولقد كان هذا التشابه الكبير بين أعمال كل من امنحتب الثالث ورمسيس الثانى الإنشائية وخاصة إقامة التماثيل المفرطة فى الضخامة ، كان ذلك سببا لظهور آراء تحاول تفسير هذه الظاهرة المشتركة بين الملكين وسنعرض لهذه الآراء عند حديثنا عن فن النحت .

معابد آتون ومدى تعبيرها عن مبادىء الديانة الآتونية :

ونختتم دراستنا للمعابد الالهية فى عصر الدولة الحديثة . بالحديث عن نوع من المعابد ساد لفترة قصيرة وهو طراز منفصل عن طراز المعابد المصرية فى الدولة الحديثة . ونعنى به طراز المعابد التى انشأها اخناتون لإلهه آتون ، وأهمها وأكثرها وضوحا ولا شك المعابد التى شيدها فى عاصمته الجديدة « أخيت ـ آتون » أى افق آتون (تل العمارنة) حيث شيد معبدين أحدهما يعرف فى علم الآثار المصرية بمعبد آتون الكبير والآخر بمعبد آتون الصغير .

ويتمثل طراز معابد آتون بوضوح فى معبد آتون الكبير فلا نجد فى هذا المعبد من العناصر المعمارية التى سادت فى معابد الدولة الحديثة سوى الصرح والاساطين . بينما يوجد اختلاف جوهرى بينه وبين هذه المعابد . فقد كانت معابد الدولة الحديثة كلها مسقوفة ، وفى مقدمتها معابد آمون ، التى يغلف قاعاتها الداخلية وهيكلها ظلام دامس . ومعابد آمون بذلك تعبر عن الصفة الأساسية التى يعنيها اسمه وهو « المستتر » أو « الخفى » . أما معبد

« آتون » فقد كان مكشوفا لا سقف له . وهو في ذلك أقرب شبها بمعابد الشمس التي يمثلها معبد الشمس في ابى غراب (راجع ص ٣١٩ وشكل ٤٨) . ولاشك ان هذا التشابه بين المعبدين سببه أن كلا منهما يرتبط بعبادة الشمس .

غير أن معبد آتون يختلف في نظامه العام ـ بالإضافة إلى اختلافه عن معابد الدولة الحديثة ـ عن معبد الشمس أيضا ، إذ يتألف من ثلاثة اجزاء رئيسية . فبعد الصرح أى مدخل المعبد يبدأ القسم الاول الذى يسمى « بيت الأفراح » ، يليه القسم الثانى ويسمى « لقاء آتون » يليه القسم الثالث وهو الهيكل أو قدس الاقداس (١٥٤) . وكل هذه الأقسام تقع على محور واحد يمتد عليه الممر الأوسط . ولكن قرب الهيكل يتخذ هذا الممر شكلا متعرجا لكى يحول دون رؤية ما بداخل قدس الأقداس ، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن الهيكل كان مكشوفا للسماء .

ويبدأ القسم الأول (بيت الأفراح) بمدخل على هيئة صرح يؤدى إلى فناء ذى رواقين يمتدان على جانبي الطريق الأوسط ، في كل رواق ثمانية اساطين فى صفين . وفي نهاية الفناء صرح آخر يؤدى إلى القسم الثانى من المعبد (أى لقاء آتون) ويبدأ بفناء مكشوف مستطيل الشكل . وعلى جانبي الطريق الأوسط به ، عدد كبير من موائد القربان الحجرية المربعة الشكل . تم تتعاقب بقية أجزاء المعبد بنفس النظام ، أى على هيئة افنية مكشوفة ، تنتشر موائد القربان على جانبى الطريق الأوسط الذى يخترقها . ويفصل هذه الافنية عن بعضها صروح . وفى الاجزاء الاخيرة من المعبد يحف بالطريق الاوسط فى أحد الافنية رواق ذو أساطين . كما يوجد فى فناء آخر صفان من الأشجار ، وهكذا حتى يصل إلى هيكل المعبد الذي يتخذ الطريق إليه شكلها متعرجا كما ذكرنا . وحول الهيكل غرف جانبية مكشوفة أيضا وتوجد بها موائد قرابين من نفس النوع .

ومن آن لآخر وفى أماكن متفرقة من أجزاء المعبد ، توجد بين موائد القرابين العديدة أو إلى جوارها ، مائدة قربان ذات حجم كبير .

وهكذا يتلاءم نظام معبد آتون مع خصائص العقيد الآتونية ، ومن أهم هذه الخصائص انكشاف الاله آتون أمام البشروعدم وجود حجاب بينهوبين عباده (شكل ٨٥أ) . ومنهـا أيضا الوحدانية والتجريد أى عدم التجسد فى شكل ما ـ فالانكشاف واضح فى عـدم وجود سقف للمعبد حتى فى قدس الاقداس نفسه . بل لقد بالغ منشىء المعبد فى توكيد هذا الانكشاف بأنجعل الاعتاب العليا للمداخل بين مختلف أجزاء المعبد ، وعلى طول الطريق الاوسط، مفروقة من أعلى توكيدا لعدم وجود أى حجاب بين الاله وبين عباده .

أما التجريد والتجسد ، فان كل جزء من أجزاء المعبد يوحى بهذهالصفات ويؤكدها . فالمعبد يخلو تماما من أى صورة أو تمثال للاله . وقد فاقت عقيدة آتون فى ذلك عقيدة الشمس القديمة التى يعبر عنها معبد الشمس فى أبى غراب، حيث توجد المسلة التى تعتبر رمزا متجسدا لاله الشمس .

ويمتاز معبد « آتون » أيضا بظاهرة جديدة تماما على المعابد المصرية وهى كثرة موائد القربان بأعداد كبيرة تبلغ عدة مئات، وانتشارها فى جميع أجزاء المعبد من أوله إلى آخره . هـــذا خلاف الموائد الحجرية الكبيرة التي توجد احداها داخل قدس الاقداس نفسه. ولعل اخناتون قد استوحى وضع هذه المائدة من معـبد الشمس حيث توجد في هـذا المعبد مائدة قربان كبيرة أمام المسلة رمز الاله . ويبدو أن اخناتون قـــد جعل من هذه الموائد الغفيرة رمزا للنعم الوفيرة التى يسبغها الاله على عُبّاده .

وهكذا كان نظام معبد آتون ، الذى يختلف تمـاما عما سبقه أو لحقه من معابد ، معبرا تعبيرا صادقا عن مبـادىء الوحدانية والتجريد والانكشاف التام للاله أمام عباده ،وهي المبادىء التى نادت بها العقيدة الآتونية.

الفصل الثانى

فنون النحت والنقش والتصوير

تمهيد

يطلق على هذه الأنواع الثلاثة من الفن التشكيلي فى مجال دراسة الفنون، إصطلاح واحد هو « الفن التمثيلي » أو « الفن التصويرى Representational Art » أى فن تمثيل أو تصوير (*) الأشكال ، وذلك لتمييزها عن النوع الرابع من الفن التشكيلى وهو العمارة .

وتتميز فنون النحت والنقش والتصوير فى مصر الفرعونية بترابطها وتكاملها، إذ كانت كلها تخدم غرضا واحدا ، وقد سارت مع بعضها جنبا إلى جنب طوال العصور . ولذلك كان لابد من دراستها سويا وعدم فصلها عن بعضها، كما يحدث فى الفنون المعاصرة في الوقت الحاضر ، عندما تدرس كل من هذه الفنون على حدة .

ويلاحظ أن الانتاج الفنى المصرى فى النحت والنقش قد غلب على إنتاج فن التصوير من ناحية ، كما تميز من ناحية أخرى ، بأنه أغزر أنواع الانتاج الفني التصويرى الذى تركه أى شعب من الشعوب القديمة كلها . ويرجع

(*) يراعى عدم الخلط بين كلمة « تصويرى » فى هذا الاصطلاح ، وبين كلمة « تصوير » فى عبارة « فن التصوير » وهو فن رسم الاشكال وتلوينها على الاسطح المستوية . وهو أحد فروع الفن التصويري كما ذكرنا .

السبب فى ذلك ـ كما رأينا ـ إلى القيم الحضارية والعقائد الدينية التى آمن بها المصريون القدماء وفى مقدمتها عقيدة البعث والخلود . ويرجع أيضا ـ كما مر بنا ـ إلى أن أغلب هذا الانتاج ، شكل فى مواد صلبة كالأحجار ولاسيما الأحجار الصلدة ، بالنسبة لفن صناعة التماثيل .

وتطلق عبارة « فن النحت » فى الاصطلاحات الفنية عادة على فن تشكيل التماثيل ، وإن كانت هذه العبارة أيضا تطلق أحيانا على النحت المسطح ، أى على نحت الأشكال على السطوح المستوية كالجدران . فتسمى الأشكال التى من هذا النوع بالمنحوتات Sculptures . ولكننا سنقتصر فى استخدامنا لعبارة « فن النحت » على فن تشكيل التماثيل (Statuary) أو كما يسمى أيضا فن النحت المستدير (Sculpture in the roun) .

أما النحت المسطح فيطلق عليه ، وخاصة فى مجال علم الآثار ، اصطلاح « النقش » (Relief) ، وهذه الكلمة يندرج تحتها أيضا حفر الأشكال (Carving) على السطوح المستوية كالجدران . وعلى ذلك فان النقش قد يكون إما بارزا (Raised relief) أو خفيف البروز (Bas relief و Low relief) وفى هذين النوعين تكون الأشكال نفسها بارزة عن سطح الجدار وذلك بحفر سطح الجدار حولها وإزالة الخلفية وتسويتها .

كما قد يكون النقش غائرا (Sunk relief) ، وفيه تحفر الاشكال نفسها فى الجدار مع ابقاء الخلفية على حالها ، وبذلك يكون سطح الجدار نفسه أكثر بروزا من الأشكال .

وفى الفن المصرى القديم كانت الأشكال البارزة تلون دائما ، كما كانت الأشكال الغائرة تلون فى أحيان كثيرة .

ولم يعرف النحت البارز العالى (High relief) الذى تكون فيه الأشكال نصف مجسمة، وهو المعروف فى الفن الأغريقى ، لم يعرف فى الفن المصرى القديم .

أما التصوير Painting وهو النوع الثالث من الفن التصويرى ، فالمقصود به كما قلنا فن رسم وتلوين الأشكال على السطوح المستوية . ويغلب استخدام الجدران في هذا الفن فى مصر الفرعونية ، وإن كانت قد وجدت أمثلة من التصوير على الخشب وعلى كسر الفخار والحجر Ostraca . وكان الفنان يمارس التصوير على الاستراكا أحيانا لهوايته الخاصة .

وكانت الألوان المستخدمة فى التصوير فى مصر الفرعونية هى الألوان المائية إذ من المعروف أن الألوان الزيتية لم تعرف فى مصر الفرعونيـــة . ولتثبيت الألوان المائية على الجدران كان المصريون يستخدمون مادة لاصقة . وبذلك كان نوع التصوير السائد فى مصر الفرعونية هـــو النوع المعروف فى الوقت الحاضر باسم التمبرا Tempera . وكانت المواد اللاصقة الغالبـة التى تستخدم فى تثبيت الألوان هى الغراء فى المقام الأول ، ثم الصمغ وبياض البيض (الزلال) والجيلاتين (١٠٠) .

لقد لاحظنا فى حديثنا عن نشأة وتطور العمارة المصرية ، أنها قـد تأثرت فى المقام الأول بالبيئة الطبيعية ، ثم بالعقيـدة الدينية وبغيرها من الظـــواهر الاجتماعيـة ، ثم بالتطورات السياسية ، وسوف نلاحـظ أن الفنون التشكيلية الأخرى الثلاثة وهى النحت والنقش والتصوير ، قد تأثرت فى المقـام الأول بالتطورات السياسية والاجتماعية فى البلاد ، مع خضوعها لعوامل البيئة الطبيعية .

وسوف نرى أن هـذه العوامل ظهرت فى الفن المصرى منـذ بداية العصر التاريخى، وحددت قواعده وأصوله التى لازمته طوال ذلك العصر أى على امتداد التاريخ الفرعونى كله ، دون تغيير جوهرى تقريبا .

نشأة التقاليد والقواعد الفنيـة فى فن النقش (*)

إن الذى نلاحظه على الأشكال فى الرسوم المصرية ، وخاصة الأشـكال الآدمية ، أنها احتفظت خلال عصور التاريخ الفرعـونى بمظهر واحد تقريباً ، وظلت ترسم بنفس القواعد منذ بداية هذه العصور حتى نهايتها . ولاشك أن هذه الظاهرة هى دائما مدعاة للتساؤل عن سبب إتخاذ الأشكال المصرية هذا المظهر ومحافظتها على هذه القواعد .

وللاجابة على هذا التساؤل ، علينا الرجوع إلى بداية التاريخ الفرعونى ، لمعرفة الظروف التى أدت إلى نشأة القواعد والتقاليد الفنية المصرية ، ولنأخذ أمثلة من عدة عصور أو فترات متعاقبـة ابتداء من عصر ماقبل الأسرات حتى بدء العصر التاريخى لكى يمكننا تتبع مراحل تطور هذا الفن . وهـذه الأمثلة هى : صلاية صيد الأسود (شكل ٥٧) التى ترجع لعصر ماقبل الأسرات أو أوائل عصر ماقبيل الأسرات، ثم مقبض سكين جبل العركى (شكل ٥٨)التى ترجع إلى عصر ماقبيل الأسرات . ثم مقمعة (مضرب قتال) الملك العقرب(شكل ٥٩) التى ترجع لماقبيل بدء العصر التاريخى . ثم صلاية الملك نعرمر (شكل ٦٠-٦١) وترجع لبدء العصر التاريخى .

(*) تنطبق هذه القواعد على فن التصوير أيضا ، لأن مصدرهـا مشترك بين هذين النوعين من الفن ، وهو أسلوب الرسم .

فاذا قارنا بين نقوش هذه الآثار الأربعة ، نلاحظ أن فن النقش قد سار في حلقات التطور التالية :

أ ــ بالنسبة للنظام العـــام للنقوش : نلاحظ في صلاية الأسود أن الأشكال رسمت متناثرة بدون نظام ، ثم فى نقوش مقبض سكين جبل العركى انتظمت في صفوف أفقية ولكن بدون خطوط تقسيم بين الصفوف ، ثم فى نقوش مقمعة الملك العقرب ظهرت خطوط أفقيـة رئيسية تقسم الصفـــوف ولكنها ليست خطوط مستمرة . كما ظهرت خطوط رأسية ثانوية أيضاً . وأخيراً فى نقوش لوحـة نعرمر ظهرت الخطوط المستمرة التى تقسم المناظر إلى صفوف أفقية منتظمة .

ب ــ بالنسبة لأحجام الأشكال الآدمية : يلاحظ فى نقوش صلاية الأسود أن جميع الأشخاص رسمـوا بحجم واحد تقريبا ، واستمرت هـذه الظاهرة على مقبض سكين جبل العركى مع تمييز البطل الذى يفصل بين الأسدين بحجم أكبر قليـلا من الأشخاص الممثلين على الوجه الآخر من المقبض . ولكن على مقمعة الملك العقرب ظهر الملك بحجم أكبر من تابعه ، بينما ظهر هـذا التابع بحجم يعادل تقريبا حجم الشخص الواقف وراءه الذى يمسك بحـــزمة السنابل . وأخيرا نلاحظ في صلاية نعرمر تدرجا واضحا في أحجام الأشخاص (شكل ٦١). فالملك (الصف العلوى) رسم بأكبر حجم ، يليه فى الحجم الشخص الواقف أمامه ، وهو في الغالب أكبر شخصية بعد الملك كما يشير لذلك لقبه « تت » (راجـــع ص ٥٣) ، يليه فى الحجم حامل نعال الملك (الذى يقف وراء الملك) ، يليه أحجام الأشخاص الذين يحملون الأعلام . وهذا معناه ظهـور نوع من التفاوت أو التدرج فى أحجـام الأشخاص يتمشى مع المكانة

الإجتماعية (أو الوظيفية) لهؤلاء الأشخاص .

حـ - بالنسبة لأوضـــاع الأشخاص : في نقـوش صلاية صيد الأسـود نلاحظ أن الفنان لم يميز في طريقة الرسم بين شخص وآخر، فقد رسم بعض الإشخاص وقـد ظهرت أكتافهم من أمام ، بينما رسم آخـرين بأكتافهم من الجانب ، ومن بين هؤلاء الشخص الذى يسير في المقدمة مما يوحي بأنه زعيم الجماعة . ولكن فى مقمعة الملك العقرب بدأ الفنان يلتزم قاعدة محددة في أوضاع الأشخاص ، إذ نجد أن الفرعون فقط هو الذى مثل بأكتافه من امام بينما رسم التابع الذى أمامه بكتفه من الجانب وكذلك التابع الواقف خلفه وأيضا حملة الأعلام . وأخيرا فى صلاية نعرمر وضحت هذه الظاهرة وخاصة في نقوش الصف العلوى من هذه الصلاية (شكل ٦١) ، حيث نجد الملـك والتابع الذى أمامه وكذلك حامل نعاله ، يمثلون جميعا بطريقة واحدة هي رسم الأكتاف من أمام ، وهم يختلفون فى ذلك عن حمـلة الأعلام الذين مثلوا جميعا بأكتافهم من الجانب . وهذا معناه أنه لم يكن هناك اختلاف في طريقة رسم الأشخاص على آثار العصر السابق للعصر التاريخي ، سواء كانوا رئيسيين أو ثانويين ، ثم بدأ هـذا الاختلاف يظهر على الآثار التي ترجـــع لما قبيل بدء العصر التاريخي ، وتتبلور عـلى الآثار التى ترجـع لبدء العصر التـاريخى ، إذ التزم الفنان بقواعد محددة فى رســم الأشخاص الرئيسيين بينما لم يلتزم بهذه القواعد فى رسم الاشخاص الثانويين .

د - فى الإرتبـاط بين المناظـــر وبين الكتابة . ابتداء من مقمعة الملـك العقرب نلاحظ ظاهرة جديدة يبدو أنها نشأت مع معرفة الكتابة الهيروغليفية واستخدامها في التسجيل ، وهي وجود علامات هيروغليفية أمام شكل الملك، إحداها على شكل نجمة والاخرى على شكل عقرب . وهـذا معناه أن هناك

إرتباط بين الملك و بين هذة العلامات . وعلى وجه صلاية نعرمر (شكل ٦٠) تتكرر نفس الظاهرة ، على نطاق أوسع ، فنجد العلامات الهيروغليفيـة أمام أشكال الأشخاص الرئيسيين وهذا معناه أن هـذه العلامات تستخدم في إعطاء « معلومات » أو « جانب إخبارى » عن الأشكال المرسومة أمامها . ويدلنا كتابة إسم الملك فوق صورته (داخل الصرح الممثل في أعـلى الصلاية الذى يحوى لقب الملك الحورى) ، على أن هذه العلامات هى بالمثل أسماء أو القاب لهؤلاء الأشخاص . وقد توسـع الفنان في هذا الجانب الإخبارى عـلى ظهر الصلاية (شكل ٦١) ، فلم يقتصر على نقش العلامات الهيروغليفيـة أمام الأشخاص ، بل نقش علامتين بجوار القارب في الصف العلوى من الصـلاية ، ونقش علامة أخرى داخل مربع فى الجانب الآخر من الصف نفسه وهـذا يدل على أن الكتابة الهيروغليفية ، منذ أن ثبتت علاماتها واستقرت ، بدأت تستخـدم في شرح مضمون الرسوم ومفهـوم الاشكال أى لتوكيد الجانب الإخبارى في العمل الفنى.

وإلى جانب هذه الاختلافات بين نقوش هذه الآثار التي جاءت نتيجـة للتطورات السياسية والاجتماعية كما سنذكر بعد والتي ينصب غالبيتها عـلى « الموضوع » أو « المضمون »(نظرا لانها تعبرعن اوضاع إجتماعية)،نلاحظ ان هناك ثلاث ظواهر مشتركة بين نقوش هذه الآثار كلها تتناول ناحيـة « المظهر » او « الشكل » وهي :-

١ - بالنسبةلاتجاهات الاشخاص . يلاحظ على هذه الآثار ان الاشخاص قـد وجهت انظارهم وجهة امامية ، اى فى إتجاه مستقيم حتى ولو وجـدت وحدة من اى نوع بينهم ، ومها كانت حركة الجسم. وقد تبلورت هذهالظاهرة

على صلاية الملك نعرمر، ومثال ذلك شكل الملك وهو يضرب عدوه (شكل ٦٠) فقد نظر كل منهما إلى الأمام في إتجاه مستقيم كأنما لا يعنى أحدهما أمر الآخر. وكذلك أشكال الأعداء الفارين أسفل هذا المنظر ، الذين مثلوا وهم ينظرون إلى الخلف ، فان نظراتهم أخذت وجهة مستقيمة أيضا . بل نجد هذه النظرة الأمامية أو المستقيمة أيضا فى حركة العدو الذى يهاجمه الثور (شكل ٦١).

٢ - بالنسبة لطريقـــة الرسم : يتضح من هـذه الآثار ، أن الأشكال مثلت عليها بطريقة مسطحة لا عمق لها ، أى بتمثيل البعدين الأول (الطول) والثانى (العرض) فقط ، ولم يمثل فيها البعد الثالث (العمق). وهذه الطريقة تخالف الطريقـة المألوفة لنا في الرسم التي تعتمد أساسا عـــلى تمثيل العمق فى الرسوم ، والمعروفة بطريقة المنظور (perspective) ، حيث يستخدم الظـل والنور وغيرها من وسائل تجسيم الأشكال لإظهارها في الصورة كما تبدو للعين فى الطبيعة، أو بتعبير آخر لرسم الصورة المرئية لا الصورة من المخيلة كما هو الحال في الرسوم المصرية.

٣ - بالنسبة لنوع النقش : يلاحظ أن النقش على هذه الآثار الأربعة من نوع النقش خفيف البروز (Bas relief) وهو اسبق في ظهوره فى الفن المصرى من النقش الغائر الذى لم يظهر إلا ابتداء من عصر الملك خوفو فى الأسرة الرابعة .

من هـــذه المقارنة نستخلص أن قواعد و تقاليد فن النقش المصرى (والتصوير أيضا) التى ظهرت منذ العصور المبكرة هى : -

١ - تقسيم المنظر إلى صفوف تفصل بينها خطوط أفقية رئيسية وأحيانا خطوط رأسية ثانوية .

٢ ـ تفاوت أحجام الأشخاص طبقا لمراكزهم الإجتماعية أو وظائفهم .

٣ ـ التقيد بقواعد معينة في رسم الأشخاص الرئيسيين وعدم التقيد بها أو بعضها بالنسبة للاشخاص الثانويين .

٤ ـ الارتباط بين الرسوم وبين الكتابة الهيروغليفية .

٥ ـ إتجاه نظر الأشخاص في الرسوم وجهة مستقيمة أو أمامية حتى ولو وجدت وحدة من أى نوع بين شخصين أو أكثر ، وهذه القاعدة تعرف في تاريخ الفن بقاعدة «النظرة المستقيمة» أو قاعدة « الأمامية» (Law of Frontality) .

٦ إغفال البعد الثالث أو عمق الصورة في الرسوم وإظهار الأشكال ذات بعدين فقط (Two - dimensional) أى إغفال قاعدة المنظور .

وقد ثبتت هذه القواعد والتقاليد وأصبحت من خصائص فن النقش (والتصوير) المصرى فى العصور التالية حتي نهاية التاريخ الفرعونى ، مما يدعونا إلى البحث عن أسباب نشأتها وعوامل استمرارها .

عوامل نشأة واستمرار قواعد فن النقش :

أما عن تقسيم المنظر إلى صفوف أفقية تفصل بينها خطوط ، فيبدو أن الباعث على ذلك هو المنظر الطبيعي السائد فى البيئة المصرية الفيضية ، حيث تقسم الأرض بواسطة القنوات والخطوط المستقيمة الفاصلة بين الأحواض والحقول إلى صفوف فى المجتمع الهيدرولوجى الذى يقوم على الرى الصناعى (الذى يتدخل فيه الانسان فيقيم الجسور ويشق القنوات). وليس معنى هذا أن نظام الري الصناعي نشأ في الوقت الذي ظهرت فيه آثار الملك العقرب

والملك نعرمر، فانطبع شكل الأرض على آثار ذلك العصر ، إذ لا شك أن المصريين مارسوا هذا النوع من الري الذى فرضته عوامل البيئة منذ عصر أقدم من ذلك. ولكن معناه أن وعى الفنان المصري بطبيعة بلاده وتأثير إنطباعاتها فى ذهنه قد تبلور بعد أن تكررت هذه الانطباعات وتركزت بتأثير التكرار ، فخرجت من حيز التصور إلى حيز التسجيل . فالمعروف أن التعبير الفنى التلقائى وخاصة التعبير الناشىء عن تأثير البيئة ، لا يحدث فور حدوث الظاهرة التى تستثير هذا التعبير ، بل بعد تكرار الرؤية وتكرار الانطباعات فى اذهان الناس ومن بينهم الفنانون ، حتي تتحول هذه الانطباعات بمرور الوقت إلى صور ذهنية فى المخيلة فيسجلها الفنان بطريقه لاشعورية أو شبه شعورية .

ومن ناحية اخرى ، يبدو ان منظر المياه الممتدة التى تغمر الأحواض والحقول اثناء الفيضان ، قد اوحى للفنان المصرى بنوع من التجانس ، فهذه البحيرة الهائلة المتصلة التى لا تقطعها إلا سطوح السدود أثناء الفيضان ، بينما تعود بعد إنحسار النيل فترسم صورة سلسلة لانهائية من الأحواض المتشابهة، هذه البحيرة الممتدة والأحواض المتشابهة قد اعطت للمصرى إنطباعا بالتجانس ، إنعكس بوجه خاص على فن الرسم ، إذ غالبا مانجد الرسوم متشابهة متجانسة لا يشذ منها شكل واحد عن الطابع العام للرسم .

وبالنسبة للتفاوت بين أحجام الأشخاص، بعد أن كانت هذه الأحجام متساوية على الآثار الاقدم مثل صلاية الاسود ، فان ذلك قد يشير إلى الانتقال من مجتمع قبلى تسوده المساواه بين أفراده ، إلى مجتمع يسوده نظام إجتماعى متدرج ، وكلما تقدم الزمن كلما زاد التدرج وضوحا كما تدل على ذلك المقارنة بين نقوش سكين جبل العركي ومقمعة العقرب وصلاية نعرمر ، إذ نجد

على صلاية نعرمر أن هذا النظام المتدرج وصــل إلى ذروته في ذلك التدرج الواضح الذى يبدأ من الفرعون ، إلى الموظف الكبير الذى أمامه إلى حامل نعاله إلى حملة الاعلام . ويرجح ان نظام الملكية المؤلهة ،الذى يبدو انه اكتمل قبيل الأسرة الأولى ، قد كان له دور كبير فى تكبير حجم الملك. وقد اقتضى إتباع هذا الأسلوب في رسم صورة الملك ، إتباعه ايضا في رسم صور موظفيه وأعوانه ، تمشيا مع نظام التدرج الاجتماعي أو الوظيفي .

أما عن التقيد بقواعد محددة في رسم الأشخاص الرئيسيين ، فقد جمع الفنان فى هذه القواعد بين أكثر من زاوية واحــدة في تصوير الجسم الإنسانى ، كما يبدو واضحا من لوحة نعرمر ، فقد رسم الرأس والوجه من الجانب ، بينما رسم العين من أمام. ورســـم الصدر والكتفين من أمام بينما صور الوسط من ثلاثة أرباعه ، وبذلك مهد لتصوير الجذع الأسفل والرجلـين والقدمين من الجانب . وبهذه الطريقة جمع الرسام المصرى بين التصوير الأمامى والتصوير الجانبي فى وقت واحد ، فكأنه « ركّب » أجزاء الجسم مع بعضها بطريقة يمكن أن نسميها « الأسلوب التركيبي » Synthetic . ويتضح من هذا الأسلوب أن الرسام أغفل البعد الثالث أو الرسم بالمنظور .

ويرتبط بالقاعدة السابقة أيضا ، اظهار الأشكال كاملة دون تداخــل بين بعضها ، إذ نلاحظ على لوحة نعرمر أن الفنان قد جعل لــكل شكل استقلاله المــكانى الذى لا يتقاطع فيه مع غيره من الأشــكال ، فلا يظهر شكل يختفى خلف آخر ، حتى فى الرسوم التى تحتم طبيعتها ظهور نوع من التداخــل أو تربط بينها وحدة ما ، مثل منظر فرار الأعــداء في الصف الأسفل من لوحــة نعرمر (شكل ٦٠) ومثل مهاجمة الثور للعدو الهارب (شكل ٦١) ، فقد رسم الفنان كل شكل كاملا مستقلا بذاته .

وقد امتدت هذه الطريقة فى الرسم إلي العصور التالية ، فكان الفنان يرسم الأشياء كاملة حتي ولو فرض أنها تتداخل مع بعضها أو يخفى بعضها بعضا. ومثال ذلك رسم عيدان البوص المزهرة التى كانت تفرش على المائدة، فقد ظهرت هذه العيدان قائمة بكاملها (شكل ٦٢) ، كأنما هى مثبتة رأسيا فى ثقوب فى المائدة !! بينما إذا رسمت عيدان البوص بطريقة المنظور المألوفة لنا التى تحتم تمثيل عمق الصورة (البعد الثالث) ، فان هذه العيدان تظهر راقدة فوق المائدة (شكل ٦٣) . كذلك كان الفنان المصرى يرسم أنواع الطعام في أعلى المائدة وهى كاملة لاينقصها شىء حتى ولو اقتضى الأمر ظهورها معلقة في الهواء ، مثل رسم الأوزة وقطعة اللحم أعلى عيدان البوص (شكل ٦٢) . ويبدو أن الفنان أراد أن يوحي للمشاهد بأن هذه الأنواع من الطعام موضوعة فوق المائدة ، فرسم خطا أفقيا تحت كل منها .

من هنا نرى أن الفنان المصرى اغفل تماما البعد الثالث ، سواء فى رسم الأشخاص أم فى رسم الأشياء ، أى اغفل الرسم بطريقة المنظور وهى الطريقة التي تحتم رسم الأشياء كما تقع عليها العين أى الصورة المرئية ، وتمثيل العمق أو البعد الثالث ، واظهار التداخل بين الأشياء التي يخفى بعضها بعضا ، ورسم الأشياء البعيدة أعلى فى مستواها من القريبة .

ويفسر البعض سبب اتباع الفنان المصرى لذلك الاسلوب « التركيبي المسطح » فى الرسم وعدم اتباعه قواعد المنظور ، بأنه كان يهدف إلى الوضوح الذى يتلاءم مع عقيدته فى البعث والخلود ، فلا ينتقص من الاشكال شىء وإنما تظهر كاملة من أخص مظاهرها حتي يمكن للروح أن تتعرف عليها ، أو حتى يمكن للحياة أن تدب فيها بقوة السحر فتتحول إلي حقائق . بينما يفسره البعض

الآخر بأنه اسلوب الفنـان البدائي واسلوب الاطفال ، وان الفنان المصري توقف عنده لعدم توفر المقدرة الفنية لديه .

والحقيقة أن هذه الآراء لا تفسر تماما سبب اتبـاع الفنان المصرى لهذا الاسلوب التركيبي ، فمن الواضح أن هذا الاسلوب لم يكن مقصوراً على الفنان المصرى القديم ، بل اتبعه فنانو الشرق القديم وفى مقدمتهم الفنـان العراقى منذ عصوره الاولي شأنه شأن الفنان المصرى ، كما تدلنا على ذلك الآثار العراقية المبكرة مثـل لوحة « أورنانشى » (أورنينا) ملك « لجش » (١٥٦) . فقد ظهرت الاشـكال الآدمية على هـذه اللوحة بنفس الطريقة التركيبية المسطحة وبنفس النظرة المستقيمة التى ظهرت في رسوم الاشخاص على الآثار المصرية التي نحن بصددها (*) . كذلك مثلت الاشياء على الآثار العراقية كأنمـا هى معلقة فى الفضاء نتيجة لحرص الفنان العراقى على اظهارهـا كاملة كما كان شأن الفنان المصري . ومثال ذلك رسوم الاوانى على إناء الوركاء (١٥٧) .

والحقيقة أن هذا الاسلوب المسطح فى الرسم أو كما يسمى اسلوب الرسم بالبعدين (Two-dimensioral representation) لم يتبع فى مصر والعراق

(*) تميزت الرسوم على الآثار العراقية منذ العصور المبكرة أيضا ، بتقسيم المناظر الي صفوف تفصل بينها خطوط أفقية مثل الرسوم المصرية . ولعل السبب فى ذلك هو تشابه المظهر الطبيعى للبيئة الزراعية في العراق مع البيئة المصرية . غير أن هناك فارقا واضحا هو أن الخطوط في الرسوم المصرية المبكرة أكثر انتظاما واستقامة من الخطوط فى الرسوم العراقية المبكرة . ولعل ذلك يرجع الى ما تميزت به عنـاصر الطبيعة المصرية من الانتظام والاستقامة ، وما اتصف به الفنـان المصرى من الحساسية والميل الى التنظيم . هذا ، وان ظهور هذه الخاصية فى الرسوم العراقيـة يدحض رأى القائلين بأن الصفوف والخطوط في الرسوم المصرية كانت من تأثير الكتابة الهيروغليفية (مصر والحياة المصرية ص ٤٠٨) .

فقط ، بل لدى جميع الشعوب السابقة على اغريق القرن الخامس قبل الميلاد ، والشعوب التي لم تتصل بهؤلاء الإغريق وتتأثر بهم ، بل اتبعته شعوب بحر إيجة ومن بينهم الاغريق أنفسهم قبل القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ يرجع إلى اغريق القرن الخامس قبل الميلاد وحدهم ابتكار طريقة الرسم بالمنظور (١٩٨) .

ولعل السبب فى انتشار طريقة الرسم المسطح أو الرسم بالبعدين لدى المصريين القدماء ولدى غيرهم من الشعوب القديمة ، انها الطريقة أو الاسلوب الفطرى فى الرسم ، ودليل ذلك أن الانسان البدائى اتبعها كما تدلنا رسوم الكهوف . كما أن الاطفال يتبعونها قبل أن تتعود أيديهم وأعينهم على الرسم بطريقة المنظور .

وربما يرجع سبب ابتكار الإغريق في القرن الخامس أي فى عصر ازدهار الحضارة الإغريقية ، لطريقة الرسم بالمنظور ، إلى منهجهم في التفكير الفلسفى ، الذى يبحث فى أصول الأشياء وحقائقها وأعماقها في اطار الشمول الذى يغلفها ، ولعل ذلك المنهج كان الباعث لابتكار فنانيهم رسم الأشياء على حقيقتها فى اطار المنظر الشامل الذى تبدو فيه ، أى كما تبدو للعين ، مما يقتضى فى المقام الأول تمثيل العمق فى الصورة .

ولقد انتشرت طريقة الرسم بالمنظور التي ابتكرها الإغريق بين الشعوب الذين اتصلوا بهم ، وعندما عادت أوربا للأخذ بتراث الإغريق ابان عصر النهضة الأوربية فى مطلع العصور الحديثة ، انتشرت طريقة الرسم بالمنظور بين فنانى أوروبا ومنهم انتقلت إلى سائر انحاء العالم . واصبحت هى الاسلوب المتعارف عليه بيننا فى الرسم وتعودت عليه أعيننا ، وبذلك ظهر الاسلوب المصرى القديم فى الرسم غريبا علينا ولا سيما أنه يشبه الرسوم البدائية فى بساطته وعدم تحريفه للأشكال .

أدلة معرفة الفنان المصرى لبعض قواعد المنظور :

غير أن الفنان المصرى يتميز عن فنانى الشرق القديم بأنه عرف فى عصور نضجه الفنى طريقة الرسم طبقا لبعض قواعد المنظور ، فقد مثل البعد الثالث أو العمق فى بعض رسومه . وتدلنا على ذلك أمثلة ولو أنها نادرة ، وأهمها الامثلة التى ترجع إلى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، أى إلى العصر الذى لم يكن الفن المصرى قد اختلط بالفنون الإجنبية وتأثر بها كما حدث فى عصر الدولة الحديثة وما تلاه من عصور .

وقد انتقينا من هذه الأمثلة ثلاث حالات تمثل الموضوعات الثلاثة الرئيسية للرسوم ، فالمثال الأول من رسوم الحيوان والثانى من رسوم الأشياء والثالث من رسوم الآدميين .

فبالنسبة للمثال الأول ظهر تمثيل البعد الثالث فى رسم جناحى نحلة (شكل ٦٥) على آثار الملكة حتب حرس والده الملك خوفو (١٥٩) فنرى الجناح البعيد للنحلة وقد مثل فيه هذا العمق عند منبته من جسم النحلة . وبالنسبة للمثال الثانى مثل العمق فى رسم عجلتين أسفل سلم يستخدم فى حصار قلعة (شكل ٦٦) وقد ورد هذا الرسم فى مقبرة « كا إم حسنت » من عصر الأسرة الخامسة أو السادسة فى سقارة . (١٦٠) أما المثال الثالث فقد مثلت فيه ثلاث صفوف من النساء تخفى بعضهن بعضاً (شكل ٦٧) (١٦١) وبذلك لم ترسم كل منهن على حدة وقائمة بذاتها كما هو الشأن فى رسم الأشكال، وخاصة الاشكال الآدمية فى الرسوم المصريه ، كذلك ظهرت أشكال النساء البعيدة أعلى فى مستواها من القريبة .

من هذه الامثلة يتضح أن الفنان المصرى كان لديه علم بتمثيل العمق فى رسومه

وهو الركن الأساسي في الرسم بطريقة المنظور. كما كان لديه علم برسم الأشياء التي يخفي بعضها بعضا . وهناك أمثلة أخرى أيضا تدل على أن المصري كان يعرف رسم الأشكال طبقا لما تبدو له في الطبيعة أي طبقا للصورة المرئية، وليس من المخيلة . ومثال ذلك رسم الوجه والجسم من أمام (شكل ٦٤) (١٦٢) . أي أنه لم يتبع الأسلوب التركيبي الذى ساد فى رسومه (فيما عدا رسم القدمين من الجانب فى الشكل المذكور) . والحقيقة أن طريقة رسم الوجه من أمام ليست جديدة على الفنان المصرى ، إذ عرفها منذ بداية العصر التاريخي ، فقد مثل الإلهة حتحور بوجه امرأة منظورا من أمام على لوحة نعرمر (شكل ٦٠ ، ٦١) . ومن ناحية أخرى فان رسمه للأشخاص الثانويين با كتافهم من الجانب على لوحة نعرمر أيضا يؤكد معرفته لرسم الصورة المرئية منذ بداية تاريخه .

هذه الأمثلة كلها تدل على أن الفنان المصرى لم يكن يجهل بعض قواعد المنظور وطريقة رسم الصورة المرئية ،ولكن قلة هذه الأمثلة بالمقارنة بما وصلنا من الآثار المصرية ، تدل على أنه خضع لقوانين صارمة كانت تغل يده عن التمادى فى التصوير بطريقة تخالف الطريقة المتعارف عليها .

وقد تكون هذه القوانين الصارمة قد فرضت على الفنان نتيجة لسيطرة الكهنوت ، نظرا لأن الصور المصرية التي وصلتنا كلها تقريبا صور دينية تخدم أغراض العبادة أو الأغراض الجنائزية. ويتصل بهذه النقطة الأخيرة ، الإرتباط الشديد بين هذه الطريقة في الرسم وبين عقيدة البعث والخلود ، عندما سيطرت هذه العقيدة على التفكير المصرى في العصر التاريخي ، ووجد المصريون أن هذه الطريقة في رسم الجسم الانساني تحقق الوضوح الكامل لكل جزء من أجزاء

الجسم على حدة بما يضمن تعرف الروح عليها أو عودتها إلى الحياة كاملة غير منقوصة ، عندما تدب الحياة فيها بقوة السحر .

ومن ناحية أخرى قد يكون بقاء هذه القوانين واستمرارها طوال العصر التاريخى ، نتيجة حرص المصريين الشديد على التقاليد وتمسكهم بالقديم، بدافع وفائهم لماضيهم وتراث أجدادهم . وقد تكون هذه العوامل مجتمعة هى أسباب استمرار هذه القواعد الفنية وعدم تغيرها مهما بلغ تقدم المصريين الفنى ومعرفتهم للرسم بالبعد الثالث .

وهناك مثال واضح على شدة تمسك المصريين بتقاليد الفن التى ترجع إلى عصر أجدادهم الاوائل ، هو استمرار تمثيل « الفرعون » في الرسوم المصرية بالنقبة القصيرة التي كان يلبسها الفراعنة الأوائل مثل نعرمر (شكل ٦٠). حتى في عصر الدولة الحديثة عندما عرفت الملابس الفخمة الطويلة الكاسية ، إذ ظل الفراعنة فى كثير من صورهم يصورون بهذه النقبة ، ولاسيما فى المناظر التي تمثلهم وهم يضربون عدوهم على غرار مامثل به نعرمر أيضا . وربما دفع المصريين إلى المحافظة على تمثيلهم بهذه النقبة أيضا اعتبارهم هذا الزى بمثابة الزى المقدس الذى يتحتم ارتدائه في الاماكن الدينية (وربما يشبه في ذلك رداء الاحرام عندنا أثناء الحج) لما اسبغ عليه القدم وارتباطه بالاجداد من قدسية. وعلى كل حال فانه يمكن القول أن محصلة هذه النواحى مجتمعة كانت السبب فى بقاء التقاليد والقواعد المصرية القديمة التى ترجع إلى عصر الاجداد كما هى دون تغيير تقريبا طوال العصر الفرعونى .

وإن الطابع « التركيبى » الذى تميز به فن النقش المصرى ، يحدد لنا أغراض هذا الفن وأهدافه، فهو فن لا يستهدف الجمال (مثل الفن الإغريقي مثلا)

بقدر مايستهدف أغراضا وظيفية ، وقد تحددت أهم هذه الاغراض بوضوح ؛ وهى خدمة عقيدة البعث والخلود مما يقتضى طبقا لهذه العقيدة أن ترسم أجزاء الجسم كاملة بدون أى تداخل بينها حتى تتعرف عليها الروح. وفى سبيل ذلك أى لارشاد الروح ، استخدم المصريون أيضا الكتابة الهيروغليفيـة فى كتابة اسم المتوفى والقابه ورسم أشكال القرابين التي يتمنى المتوفى تقديمها له (شكل ٦٢) ثم في كتابة صيغة القربان على الابواب الوهمية (شكل ١٥) . غير أن الكتابة الهيروغليفية، كانت قداستخدمت أيضامنذ اول عصور التاريخ المصرى لأغراض دنيوية ، هى خدمـة أهداف الملوك في تخليـــد أعمالهم ، ومن بين ما تقتضيه هذه الاهداف ، كتابة اسم الملك ولقبه وكذلك القاب أو أسمـاء اتباعه بل واعدائه كما رأينا على صلاية نعرمر . وهـذه الدوافع مجتمعة ، أى الدافع الدينى الذى يتمثل في عقيدة البعث والخلود ، والدافـع الدنيوى الذى يتمثل فى رغبة الملوك في تخليد اعمالهم ، جعل من الكتابة الهيروغليفية عنصراً هاما في الرسوم المصرية ، وأكـد احد الاغراض الوظيفية للفن المصرى وهو الغرض الإخبارى. وبذلك ظهر العنصر الإخبارى (Informative element) كأحد الخصائص الهامة للفن المصرى . والعنصر الاخبارى بهـذا المفهوم يختلف عن العنصر القصصى (Narrative elmcnt) الذى كان الفن المصرى يخلو منه ، إذ من المعروف أن العنصر القصصي يتمثـل في رسم منظر من أسطورة أو رواية ، تعرض للمشاهد مضمون هذه الاسطورة أو االرواية ، أو تصور حادثة من أحداثها ، كما هـــو الشأن فى رسم مناظر من الاساطير وقصص الابطال على الآثار الاغريقية .

وبعد أن تناولنا نشأة تقاليد وقواعدفن النقش وتتبعنا أصولهاوجذورها، يمكننا من كل ماذكرنا أن نستخلص ملامح الطابع الفني فى فن النقش كمايلي:

ملامح الطابع الفني المصري في فن النقش

أولا : رسم الأشكال من أخص مظاهرها وإغفال قواعد المنظور :
وقد شرحنا هذه النقطة فيما سبق .

ثانيا : عدم التقيد بالعلاقات المكانيـــة والزمانية : فكما أن الفنان المصري لم يتقيد بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم (فاتبع أسلوبا تركيبيا كما ذكرنا)، فانه لم يتقيد كذلك بالعلاقة بين أجزاء المنظر الواحد . وقد ذكرنا مثالا لذلك هـو رسم عيدان البوص منظورة من أعـــلى فوق المائدة المنظورة من الجانب (شكل ٦٢) . ومنها أيضا رسم بركة المياه وسط الحديقة في شكلها المستطيل الكامل وحولها أشجار كما لو كانت راقدة على الأرض أى رسم البركة منظورة من أعلى ورسم الأشجار المحيطـة بها منظورة من الجانب . وغرض الفنان من ذلك هو ألا يخفى أحد الأشكال شكلا آخر فتضيع معالم الشكل ، ولا يتحقق الهدف الدينى وهو تمتع المتوفي بهذه الأشكال كاملة ، كما كان يتمتع بها في الحياة الدنيا وعدم إنقاص شيء منها .

ثالثا : قلة تمثيل الحركة : ظهرت قـلة الحركة في رســـوم الأشخاص الرئيسيين بوجه خاص نتيجـــة التزام الفنان بالقواعد الفنية فى رسم هـؤلاء الأشخاص كما ذكرنا ، ونتيجة الحرص على اظهارهم في مظهر الهيبة والوقار ، حتى تلائم هذه الرسوم ماكان لأصحابها من شأن ووقار فى الدنيا ، وما ينبغى أن يسود المعابد والمقابر من قدسية واحترام . غير أن بعض رسوم الإنسان والحيوان تشهد بأن المصريين وفقوا إلى حد كبير في تمثيل الحركة حتي

العنيفة منها . وخاصة عندما كانت الخامات المستخدمة في تنفيذ تكويناتهم (*) تساعدهم على ذلك . فقد ظهرت الحركة أكثر عنفا فى تكوينات التصوير عنها في تكوينات النقوش ، نظرا لما توفره الفرشاة للفنان فى التصوير من حرية أكثر مما يوفره له الأزميل فى النقش . ولعل مناظر المصارعة (شكل ٩٣) ومناظر صيد الحيوان الممثلة على جدران مقابر أمراء بنى حسن في عصر الدولة الوسطى خير شاهد على ذلك .

رابعا : الجمع بين المثالية والواقعية : تجمع الرسوم المصرية (والتماثيل أيضا كما سنرى) بين المثالية والواقعية فتجلى المثالية فى إظهار أصحاب هذه الرسوم (والتماثيل) فى أحسن أعمارهم ، بملامح جميلة وأجسام رشيقة تنبض بالصحة والشباب ، وتخلو من العيوب الجسمانية ، ومن عوارض المرض والضعف والشيخوخة ، وبذلك مثل الفنان المصرى الأجسام فى شكل مثالى . والغرض من ذلك ألا يبعث الشخص بشيخوخته أو تشويهاته وأمراضه التى كان يقاسى منها فى الحياة الدنيا .

(*) تطلق كلمة « تكوينات » ومفردها تكوين Composition ، فى مجال الفنون بوجه عام على الرسوم المنفذة على السطح المستو والتى تتألف من عدة عناصر ، مثل مجموعات الاشخاص والاشياء وغير ذلك من الأشكال سواء كانت هذه الرسوم منفذة بالنقش أم بالتصوير .

أما الواقعية (*) فتتجلى فى العنـاية الفائقة التى كان الفنان يعطيهـا للوجه (وخاصة وجوه التماثيل) لـكى يطابق صورة صاحبه ، حتى يمكن للروح أن تتعرف عليه . كما تتجلى الواقعيـة فى تصوير مختلف مظاهر الحيـاة بكثير من التفصيل فى قصور وضياع أصحاب المقابر . وتتجلى أيضا فيما توخاه الفنـان المصرى من محاكاة الطبيعة فى رسوم الأشجار والحدائق تماثيل الأتباع والخدم والطيور والحيوانات وهى تعيش فى بيئتها . وأخيرا تتجلى الواقعية فى رسوم وهم يمارسون أعمالهم اليومية .

نشأة فن التصـوير :

ان قواعد فن التصوير (فن رسم الأشكال على الجدران وتلوينها بالألوان المائية) هى نفس قواعد فن النقش لأن مصدرها واحد وهو — كما قلنا — اسلوب الرسم على السطح المستو .

وقد ظهر التصوير فى مصر منذ عصر مبكر أى منذ عصر ما قبيل الأسرات ، وذلك فى مقبرة الـكاب (أو بالتحديد مقبرة الـكوم الأحمر وهـو اسم البلدة المواجهة لبلدة الـكاب على الشاطىء الغربى للنيـل) التى صورت عليها رسوم تحمل طابع الرسوم العراقية ، مثل رسم السفينة ذات المقدمة المرتفعة (شكل

(*) ليس المقصود من « الواقعية » هنا مفهومها فى الفنون المعاصرة الذى يعنى عدم اخفاء العيوب الجسدية للأشخاص ، وابراز التعبيرات السارة والمؤلمة على وجوههم ، واستخدام ذلك للتعبير عن فـكرة معينة يريد الفنان نقلها الى الغـير — ولـكن المقصود بالواقعية هنا هو محاكاة الطبيعة وخاصة فى مطابقة وجوه التماثيل لملامح أصحابها ثم فى تمثيل حياة الناس وشئونهم اليومية . وقد ظهرت الواقعية فى أحد عصور الفن المصرى بما يشبه مفهومها فى الفنون المعاصرة ، وذلك فى عصر العمارنة كما سنذكر بعد .

٩٣) ورسم البطل الذى يفصل بين حيوانين ، وغير ذلك مما سبق أن ذكرناه (راجع ص ٢٣) . وقد صورت المناظر على هذه المقبرة بألوان يبدو بينها اللون الأبيض والأخضر والأحمر والأسمر .

وقد حملت تكوينات التصوير على جدران هذه المقبرة ، نفس الخصائص التى ميزت فن النقش فى العصور السابقة للأسرات كما ذكرنا ، مثل تناثر الأشكال دون نظام وعدم ترتيبها فى صفوف ، وعدم وجود الخطوط الأفقية، ومثل رسم الأشخاص بأحجام متقاربة .

وقد ظهر فى رسوم هذه المقبرة أيضا تكوين تمثل شخصا (ربما أحد الزعماء) وهو يضرب أسيرا مقلوبا على رأسه ، وقد تساوى حجمه تقريبا مع حجم الأسير ، وهو التكوين الذى ظهر بوضوح بعد ذلك على صلاية الملك نعرمر ، وزاد عليه كبر حجم الملك كثيرا بالنسبة لحجم الأسير أو العدو . وان كان هناك رسم آخر غير واضح على جدران هذه المقبرة يبدو أنه يمثل شخصا يضرب ثلاثة من الأسرى وقد جثوا أمامه ، وقد ظهر حجم الشخص الضارب أكبر قليلا من أحجام الاسرى الثلاثة (شكل ٩٢) .

ورغم ظهور فن التصوير منذ عصر مبكر ، فانه لم يستمر بعد ذلك فى العصر التاريخى مثلما استمر فى النقش، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى تعرضه لسرعة الفناء بالنسبة للنقش ، مما يتعارض مع ما كان ينشده المصريون فى آثارهم ورسومهم من الخلود وعدم الفناء .

ويبدو أن المصريين حاولوا تلافي ما تتعرض له التكوينات المنفذة بالتصوير من الفناء، فابتكروا نوعا من التصوير (لا يمكن أن نسميه تصويرا بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة) مكون من عجائن ملونة مضغوطة في تجوات في الجدار،

وقد وجد هذا النوع في مقبرة « إيتث » في ميدوم التي ترجع إلى عصر الملك سنفرو (بداية الأسرة الرابعة) ونقلت تكويناته إلى المتحف المصرى .

غير أن هذا النوع من « التصوير » لم يقدر له الاستمرار أيضا فقد سقطت العجائن الملونة من الفجوات .

وفى نفس مقبرة « إيتث » هذا يوجد النوع الآخر من التصوير المعروف في مصر الفرعونية ، أى التصوير على طبقة من الجبس بالألوان المائية ، وذلك في التكوين المشهور باسم « أوز ميدوم » وقد شاع ذلك النوع من التصوير فيما بعد .

* نشأة تقاليد وقواعد فن النحت (تشكيل التماثيل)

انعكست خصائص الطابع الفنى في فن الرسم والنقش والتصوير كما ذكرنا ، انعكست على فن نحت أو تشكيل التماثيل ، مع بعض اختلافات اقتضتها طبيعة العمل فى التمثال . وقد أشرنا لبعض هذه الخصائص أثناء الحديث عن فن النقش . ومثال ذلك اظهار تماثيل الاشخاص في هيئة الشباب وخالية من العيوب ، وتحرر تماثيل الأتباع والخدم من القيود . والسبب فى ذلك أن الغرض من التماثيل في مصر لم يكن تمثيل الجسم الإنسانى كما كان الشأن عند الإغريق ، ولكن كان لها غرضا دينيا هو ارشاد الروح إلى مكان الجثة في المقبرة . ولما كانت الروح فىعقيدة المصرى تستطيع اختراق الجدران ، فقد كانت التماثيل توضع فى أماكن مغلقة مثل السرداب الواقع وراء الباب الوهمي أو فى غرفة الدفن نفسها (فى مقابر الاشخاص) . ومن أقدم السراديب الملكية التى تمثل هذه الفكرة بوضوح ، السرداب الواقع شمال الهرم المدرج

بسقارة الذى يحوى تمثال زوسر (١٦٣) ، وكان جزءا من معبده الجنازى . وقد وجه التمثال نحو الشمال لاعتقاد المصريين ـ كما قلنا فيما سبق ـ أن أرواح الموتى تتحد بالنجوم الشمالية .

ولم يلبث المصريون أن رغبوا فى أن ينعم الميت بصحبة زوجته ، فأقاموا تمثالها إلى جانب تمثاله (١٦٤) . ولم يلبثوا كذلك أن اضافوا اليها تماثيل الابناء وخاصة الاطفال منهم ، ثم تماثيل للخدم تمثلهم يؤدون أعمالا مختلفة أهمها تهيئة الطعام والشراب . وقد اكثر المصريون من التماثيل فى مقابرهم لكى تمثلهم فى أوضاع مختلفة ، واقفين أو جالسين على مقعد، أو جالسين على الارض وبين أيديهم قراطيس البردى . كما اكثروا من التماثيل التى تمثلهم فى هيئات وملابس مختلفة ، وغرض المصريين من ذلك أن يمثلوا المتوفى فى مختلف الاوضاع التى كان يظهر بها فى الحياة (١٦٥)، ويساعدوا الروح على التعرف على صاحبها . ولم يقصد المصريون أن تكون هذه التماثيل بديلا عن أجسام أصحابها إذا دب إليها الفناء كما ذهب كثير من الباحثين ، فلو أن المصريين كانوا يعتقدون أن التمثال يمكن أن يكون بديلا عن الجسد، لما بذلوا المجهودات الكبيرة فى تحنيط الجسد للمحافظة عليه ثم فى بناء المقابر الضخمة المليئة بالممرات الطويلة والآبار المحكمة لحماية الجسد .

ولقد كان لهذه الوظيفة الدينية والجنازية للتماثيل من ناحية ، وضرورة مراعاتها الوقار والهيبة من ناحية أخرى ، أثر كبير فى أوضاع هذه التماثيل وفى القواعد التى حددت هذه الأوضاع وقد ظهرت هذه القواعد منذ العصر الثينى وتبلورت بوضوح فى تمثال الملك «خع سخم» أحد ملوك الأسرة الثانية (شكل ٦٨) . وهو أقدم تمثال ملكى تظهر فيه القواعد التى حددت أوضاع التماثيل

المصرية . وهذه القواعد تشبه القواعد التي حددت طريقة رسم الجسم الإنسانى فى فن النقش أى قاعدة الامامية أو المواجهة Law of Frontality وقاعدة الإتجاهات المستقيمة أو النظرة المستقيمة . وتعتمد قاعدة الامامية على التماثل التام بين النصفين الطوليين للتمثال .

ومن الطريف أن أول من أشار من الكتاب إلى الأسلوب المصرى فى نحت التماثيل وإلى التماثل التام بين النصفين الطوليين فى التماثيل المصرية القديمة ، هو المؤرخ الرومانى ديودور الصقلى (القرن الأول قبل الميلاد) وذلك أثناء وصفه للطريقة التى اتبعها المثالان الاغريقيان Telecles و Theod rus (اللذان عاشا حوالى منتصف القرن السادس قبل الميلاد) فى نحت تمثال الاله « أبوللو » لسكان جزيرة « ساموس » . فيذكر ديودور (ويبدو أنه نقل روايته هذه عن مؤرخ يونانى هو «هيكاته الابدرى» الذى عاش فى القرن الثالث ق. م)، أن هذين المثالين الإغريقين قد أمضيا وقتا مع المصريين قبل أن يقوما بنحت التمثال ، وأن كلا من الأخوين نحت أحد النصفين الطوليين للتمثال على حدة مستقلا عن الآخر — فنحت الأول أحد النصفين فى جزيرة ساموس ونحت الثانى النصف الآخر فى « إفسوس » . وعندما تجمع النصفان انطبقا على بعضها تماما . ويقول ديودور أن هذه الطريقة تشبه تماما الطريقة المصرية فى نحت التماثيل (١٦٦) .

وقد أوحت رواية ديودور هذه لأحد علماء تاريخ الفن وهو « جوليوس لانج » الهولندى (Julius Lange) بالتوصل (عام ١٨٩٢) إلى ما يسمى « بقانون أو قاعدة الامامية » او « قاعدة المواجهة » Law of Frontality . وفى رأى لانج فان هذه القاعدة تنطبق على فنون المصريين القدماء وغيرهم من

الشعوب القديمة (والبدائية أيضا) وتتلخص هذه القاعدة فيما يلى : ـ

«إن تماثيل الأشخاص الكبيرة والصغيرة (وكذلك تماثيل الحيـــوانات) التى من إنتاج الشعوب التى لم تتأثر باغريق القرن الخامس قبل الميلاد ، هــذه التماثيل تنقسم طوليا إلى قسمين متماثلين ، فاذا تصورنا مستوى مركزيا رأسيا يمتد فى الجسم الانسانى من الأمام إلى الخلف ، عبر الجمجمة والأنف والعمود الفقرى وعظمة الصدر والسرة ، وأنه يتجه إلى أسفل حتى الأعضـاء التناسلية منصفا الجسم الإنسانى إلى نصفين متماثلين ، فان هذا المستوى المركزى لا يتغير فلا ينحنى أو يلتوى مهما تغير وضع الجسم . فســواء إنحنى الشكل إلى الأمام أو إلى الخلف ، فانه لا ينحنى أو يستدير نحو الجانب على الأطلاق عند الرقبة أو عند العجزين . وكذلك فانه لا يلتوى أبداً مهما كان وضـع الجسم ، ماشيا أو واقفا ، منتصبا أو منحنيا إلى الأمام أو إلى الخلف ، جالسا على مقعــد أو على الأرض ، راكعا أو مستلقيا عـلى ظهره أو على بطنه . ورغم أن الأرجـل لا تظهر دائما فى شكل متماثل ، عندما يمثل الشخص وهو يخطو بقدمه او وهو راكع على إحدى ركبتيه، رافعا الركبة الأخرى عن الأرض ، فانها مع ذلك تتلائم مع إتجاه الجذع والرأس . وكــذلك إذا ظهر تنوع فى أوضــاع الذراعين فانها رغم ذلك يتقيدان بالوضع المحدود للتمثال » (١٦٧) .

ويرى لانج أيضا أن قاعدته (او قانونه) تنطبق على مجموعات التماثيل مثل إنطباقها على التماثيل المفردة . ذلك ان كل شكل يعتبر وحدة قائمة بذاتها حتى ولو كان ضمن مجموعة تضم عدة اشكال ، فان كل شكل منها يحتفـظ بقاعدة الأمامية على حدة . وترتبط المستويات المركزيه للاشكال فى المجموعة مع بعضها بأبسط العلاقات الهندسية ، اى انها إما ان تكون متوازية او متعامدة على بعضها .

وقد عارض « شيفر » (Schaafcr) قاعدة لانج باعتبار أن الأساس الذى أقام شيفر قاعدته عليـه وهى ظاهرة التماثل Sgmmerrg بين النصفين الطـولين للتمثال ، ليست مطردة . فهناك حـالات تستدير فيهـا رأس التمثال نحـو الجانب. (١٦٨) ، ولو أن هذه الحالات نادرة ، إلا أنها على أى حال تكسر قاعدة لانج .

ولذلك فان شيفر فضل تسميتها « بقاعدة الإتجـاهات المستقيمه » (Rule OF Straight directiods) أو قاعدة المحاور الثابتة rule OF Frxed axes) ، على أساس أن أجزاء التمثال تتخذ إتجاهـات مستقيمة تتوازى أو تتعامد على بعضها حتى ولو استدار أى جزء فيه مثل الرقبة .

وقد فضل بعض علماء الآثار المصرية اطلاق اسم « قاعدة النظرة المستقيمة (١٧٠) على وضع التماثيل المصرية القديمة ، لأن رأس التمثال يعلو الكتفين بشكل عمودى ، ويتجه على خط مستقيم يكون زاوية قائمة بالنسبة إلى الخـط الأفقى الممتد بين الكتفين ، ويظهر التمثال وهو ينظر إلى الأمام فى خط مستقيم أيضا أى كأنما يحدق بنظرة مستقيمة فى الأفق البعيد .

وعلى أية حال ، فان هذه الإصطلاحات المختلفة للقواعد التى حددت أوضاع التماثيل المصرية ، تفسر لنا كثيرا من أوضاع بعض التماثيل المصرية التى قد تبدو غريبة علينا ، مثل تمثيل الزوجة بجانب زوجها وكل منهما يحدق فى الأفق البعيد فى إتجاه مستقيم ، كأنما لا يعنى أحدهما أمر الآخر . وكان الفنـان المصرى يعوض هذه « العزلة » بأن يجعل الزوجة تطوق زوجها بذراعها (شكل ٧٠) أو يجعله كل منهما يمد ذراعه حول خصر الآخر (شكل ٨٤) .

ولم يكن الفنان المصرى يتقيد فى مجموعات التماثيل بالتناسب بين أحجام الأشخاص ، فقد كان حريصا على أن يكون تمثال الرجل فى المجموعة الواحدة أكبر حجما من تماثيل الزوجة والأبناء بما يتفق مع مكانته فى الأسرة. وقد دأب غالبا فى تماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسري خطوة إلى الأمام ، معبرا بذلك عن نشاط الرجل وحياته العملية (شكل ٧١) أما فى تماثيل النساء الواقفة نتقلهن عادة بقدمين مضمومتين جنبا إلى جنب دلالة على استقرار حياتهن ورعيتها (شكل ٧٠) (١٧١) . أما الأبناء فظلت لهم أوضاع تقليدية يظهرن بها فى مجموعات التماثيل مع أبويهم (شكل ٨٤) (١٧٢) فالولد يمثل واقفا مع ابويه دائما والبنت تمثل مع ابويها واقفة أو جاثية رمزا منها إلى آداب احترام الوالدين .

وكانت تماثيل الأطفال ــ وكذلك صورهم على الجدران ــ تمثلهم عراة تماما يضع معظمهم سبابة يده فى فمه وتنسدل خصلة شعر على صدغه (١٧٣) . وقد اثارت هيئة تماثيل وصور الأطفال هذه حيرة علماء الآثار ، لأن كثيرا ممن مثلوا على هذه الصور كانوا ذوى ملامح قريبة من ملامح البالغين، ووقفتهم قريبة من وقفة الغلمان مكتملى النمو . كما أن المصادر المصرية تحدثت كثيرا عن ملابس الأطفال ، وهذا معناه أن الأطفال أو هؤلاء الذين صوروا على هيئة أطفال عراة ، لم يكونوا يسيرون عراة فى الحياة الدنيا . ويمكن تفسير هذا التناقض بأن المصريين ورثوا هذا الوضع عن العصور المبكرة البعيدة ، واعتبروه فى عصورهم المتقدمة الناضجة تقليدا فنيا واجب الاتباع بدافع تقديسهم للقديم ومحافظتهم على التقاليد ، شأن تمثيل الرجال عراة إلا من نقبة قصيرة رغم تقدم المصريين فى مضمار الحضارة ومعرفتهم الملابس الكاسية شبه

الكاملة . وشبيه بذلك تمثيل النساء فى تماثيلهن بثوب محبوك يجسم مفاتن المرأة ويبرز تقاسيم جسدها (شكل ٧٠) أو تصوير النساء على الجـــدران بثوب فضفاض لا يحجب تفاصيل جسد المـــرأة . وبالطبع ليس من المعقول أن الحرائر المصريات كن كذلك في حياتهن الفعلية ، يظهرن عاريات أو كالعاريات ويكشفن عن مواضع الفتنة في أجسادهن ، ويضحين بتقاليد الحشمة المعروفة في مجتمعهن . ولكن المعقول أن هذه الأنواع من الثياب نصف العارية ، كانت هى النمط السائد في عصور نشأة الحضارة المصرية ، ثم اكتسبت صفة القداسة في عصور نضجها ، لقدمها ولارتباطها بالدين ، وأصبحت تمثـــل فى الصور والتماثيل التى كان يفترض أنها ــ فضلا عن وجودها فى أماكن مقدسة ــ لا تظهر للأعين لأن مكانها فى المقابر ، بل وفى الأجـــزاء المختفية المظلمة من المقابر كالسراديب وغرف الدفن .

وقد حاول الفنانون المصريون أن يعوضوا ما يظهر على التماثيل من جمود نتيجة الأوضاع الثابتة والزوايا القائمة التي تحـدد هيئة التمثال ، وذلك بإظهار الحيوية في وجه التمثال بطرق صناعية ، ومن ذلك تطعيم عيونها بمواد تجعلها كالعيون الطبيعيـة كالبور الصخرى وحجر الابسديان الأسود . ومن ذلك أيضا تلوين أجسام الرجال باللون البرونزى الفـاتح رمزا لعملهم خارج المنزل وتعرضهم لأشعة الشمس ، وتلوين أجسام النساء باللون الأصفر ، رمزا لحياتهن فى المنزل بعيدا عن ضوء الشمس . كما كانوا يلونون شعور التماثيـل وحواجبها ويمثلون قلائدها واساورها . ولعـل ابدع مثال لاسلوب تجميل التمثال واضفاء الحيوية عليه ، هو التمثال المشهور للأمير رع حتب وزوجته نفرت ، ويرجع لعصر الملك سنفرو أول ملوك الأسرة الرابعة ،

مظاهر تعبير الفن التصويري عن التطورات السياسية والاجتماعية في البلاد

أولا : في عصر الدولة القديمة

بعد أن درسنا نشأة القواعد والتقاليد الفنية في مصر القديمة ورأينا كيف حافظ الطابع الديني للفن على بقاء هذه القواعد طوال العصور التاريخية دون تغيير تقريبا، ننتقل الآن لدراسة أثر التطورات والأحوال السياسية والاجتماعية في تطور الفن المصري وإلى أى حد عبرت الفنون عن هذه الأحوال والتطورات.

لقد عبرت تماثيل ملوك الدولة القديمة بوجه خاص كتماثيل زوسر وخفرع (شكل ٦٩) ، عبرت هذه التماثيل عما امتازت به حياة الفراعنة فى الدولة القديمة من السلطان والهيمنة والأمل فى الخلود. فقد كان الملك إلها وهو وريث حورس آخر الالهة التي حكمت مصر يسعى الجميع لمرضاته لكي ينعموا بالحياة الأخرى السعيدة . فامتلأ الفراعنة ثقة واعتدادا بالنفس. وتتجلى هذه المشاعر بوضوح فى تمثال خفرع الذى يمثله جالسا على عرشه وقد شمخ بأنفه في كبرياء وثقة ، بينما نشر الصقر ، (رمز حورس المؤله) جناحيه حول رقبته ليحمي الملك ويدعم ثقته في نفسه بل ثقته بحاضره ومستقبله .

وتدلنا المقارنة بين تماثيل خفرع وتماثيل منكاورع (منقرع) على ظهور بوادر تغير سياسى هام سوف يكبر ويزداد فى عصر الأسرة الخامسة ، ويصل إلى ذروته فيعصر الأسرة السادسة . فبينما يبدو خفرع معتليا عرشه فى جلال ملقيا نظرة مهيبة هى بالالهة أولى منها بالبشر ، فان تماثيل منكاورع التى يظهر فيها واقفا إلى جانب الملكة تكشف عن بشر قد ترك مقعد الحكم جانبا وبدأ

انسانا تطوقه زوجته بذراعيها (شكل ٧٠) ، وقد استحالت تلك النظرة الالهية الصارمة المتطلعة إلى الأبدية التى تظهر فى تمثال خفرع ، إلى نظرة وادعة ، وكأن منكاورع زعيم من الزعماء يتطلع فى دعة إلى من يخلفه من الأجيال . وكانت تلك بداية النزعة التى انتهت بالهبوط بالملك من مرتبة الالوهية المطلقة إلى مرتبة الزعيم الإنسانى الذى يحس برعيته. ويبدو أن تمثال الملك منكاورع الذى يمثله مع الملكة كان الاول من نوعه فأصبح بذلك النموذج الذي احتذته التماثيل الأسرية خلال الأسرات التالية .

ومن الطريف أن الروايات المتواترة عن الملكين خفرع ومنكاورع تؤكد صدق الفن فى التعبير عن الاحوال السياسية والاجتماعية . فقد روى هيرودوت نقلا عن الكهنة المصريين (كما يقول) ، أن الملك منكاورع كان يختلف فى صفاته عن سلفية خوفو وخفرع ، فقد كان منكاورع ملكا طيبا أعاد للمعابد كيانها بعد أن أغلقها خوفو وخفرع بقسوتها وجبروتها [١٧٣] .

وكما بدأ الفراعنة منذ عصر الاسرة الخامسة ينزلون من عليائهم ويتبسطون مع رعاياهم ، نتيجة تضاؤل سلطتهم كما عبرت عن ذلك أحداث ذلك العصر (مثل قصة الفرعون نفر - إر - كارع مع كبار رجاله ، راجع ص ٧٠) ، فقد أخذ ذلك التحول ينطبع فى الفن . وقد لاحظنا عند الكلام عن العمارة أن الهرم والمبانى الجنازية لملوك الأسرة الخامسة ، قد أخذت تفقد صفات الضخامة والإسراف فى العظمة التى اتسم بها طراز مبانى الأسـرة الرابعة فى الجيزة . وبدلا من أن يؤكد النظام المعمارى للمعبد جبروت الملكية وصرامتها كما رأينا فى معابد خفرع (راجع ص ٢٤٧ ، ٢٥١) . أخذت عمارة معابد ملوك الأسرة الخامسة تركز على النزعة الطبيعية ، بمحاكاة تيجان اساطين هذه المعابد للأشكال النباتية فى الطبيعة من بردى ولوتس ونخيل (راجع ص ٢٦٧-٢٦٨)

وتبعا لذلك أخذت السمة الإنسانية التى من مظاهرها حب الطبيعة ، تزداد قوة ووضوحا فى اتجاهات هؤلاء الملوك . فعلى العكس من ملوك الأسرة الرابعة الذين خلت معابدهم من الرسوم والنقوش تقريبا، امتلأت معابد ملوك الأسرة الخامسة بالصور الحية التى يمثل أغلبها ما تموج به الطبيعة المصرية من حياة وخصوبة ما بين زراعة وحصاد وانتاج حيوانى .

أما تماثيل الأفراد فى ذلك العصر ، فقد سادتها نظرة متفائلة مطمئنة (شكل ٧١)، كأنما تعبر عما تقدمه الطبيعة المصرية لسكان مصر من استقرار واطمئنان وثقة فى المستقبل (راجع ١١٦ وما بعدها) . وكأنما تعبر أيضا عما وصل إليه الأفراد فى ذلك العصر من الغنى الواسع والجاه العريض ، تمثل فى ضخامة مقابرهم وكثرة تماثيلهم، وكأنما تعبر ثالثا عن الابتهاج بالانتصارات الحضارية التى حققهـا المصريون فى عصر الدولة القديمة ـ عصر فتوة مصر الفرعونية ـ نتيجة لسيطرتهم على طبيعة بلادهم (بالنسبة لغيرهم من شعوب الشرق القديم)، تلك الانتصارات التى تجلت بوجه خاص فى مجال الفنون. وكأنما تعبر رابعا عن شعورهم باقتراب الفرعون منهم أكثر مما كان أيام أجدادهم .

ويبدو أن هذا التحول فى علاقة الملكية بالرعية قد اتخذ مظهرا أقرب إلى الديمقراطية ، فقد كان من نتائجه السماح للصناع والفنانين المهرة الذين عملوا فى المقابر الملكية الضخمة ، بالعمل فى مقابر الأفراد فى سقارة . فأدى ذلك إلى انتقال الميزات التى كانت قاصرة على مقابر الملوك ومعابدهم ، إلى مقابر الأفراد .

مظاهر تحرر الفنان المصرى من القيود فى عصر الدولة القديمة :

ومنذ النصف الثانى من الاسرة الخامسة وطوال الاسرة السادسة كان للتطور الذى حدث فى عمارة المقبرة أثره على فن النحت والنقش ، إذ ازدادت غرف المصطبة فتطلب ذلك ازدياد المناظر المرسومة عليهـا ازديادا كبيرا ، فكثرت المناظر وتنوعت وغلبت رسوم الحياة اليومية على الرسوم الجنازية . وكان ذلك سببا فى ظهور روح جديدة فى فن النقش هى روح الحركة والحياة المرحة التى تطلبتها مناظر الحياة اليومية من صيد وزراعة وقنص ولهو (١٧٤). وحلت هذه الروح إلى حد ما محل روح الوقار والهدوء التى تطلبتها مناظر الطقوس الدينية التى سادت ذلك العصر . فبعد أن كانت الماشية فى المناظر السابقة على ذلك العصر تظهر فى استسلام وخضوع وهى تساق إلى التضحية، انقلب المنظر إلى حركة عنيفة. فنرى منظرا فى أحد مقابر الاسرة السادسة للجزارين يمسكون بقرنى ثور هائج ليطرحوه أرضا كى يذبحوه (١٧٥) . كما ظهرت مناظر للراقصات وهن يؤدين حركات تموج بالحركة (١٧٦) . ولقد حررت هذه النقوش المليئة بالحركة والنشاط الفن المصرى من الجمود إلى حد ما.

والحقيقة أن الفنان المصرى كان طوال عصر الدولة القديمة يحاول انتهاز الفرصة كلما سنحت له لكى يتحرر من القواعد الفنية المفروضة عليه التى كانت تغل يده ، بل كان أحيانا يحاول إبراز شخصيته فى نطاق طبيعة الفن المصرى كفن غفل من توقيع الفنان Anonymous . ومثال ذلك تحرره المحدود خلال عصر الأسرة الرابعة فى نحت تماثيل الخدم وهم يؤدون أعمالهم . فقد مثلهم الفنان فى أوضاع مختلفة تسودها الحركة (شكل ٧٢) . ومثال ذلك ايضا إبتكاره للوحدات الجديدة فى رسوم الحيوان،فبدلا من رسم البقرة التى ترضع

وليدها واقفة بطريقة جامدة كما درج تمثيلها في الفن المصرى بوجه عام ، نجد ان احد الفنانين الموهوبين قد رسمها وقد استدارت بوجهها نحو العجل الصغير ترمقه في حنان وهي ترفع إحدى رجليها لكى تمكنه من الرضاعة في سهولة (شكل ٧٣) . (١٧٧) وهنا نجد ايضا مثالا آخر من الأمثلة التي تدل على معرفة الفنان المصرى للرسم بالمنظور ، حيث تقصر الخطوط Foreshortening فى رسم الأشكال لتقريب الصورة للعين ، اى رسم الصورة المرئية لا الصورة من المخيلة .

وكان الفنانون الآخرون عندما يعجبون بهذه الوجوه الجديدة ، سرعان مايقلدونها فى رسومهم ، ولكن لم يكن تقليدهم لها تقليدا حرفيا ، بل كان كل منهم يغير فى تفاصيلها او يضيف اليها ، وهذا دليل على ان الفنان المصرى كان يحاول إظهار شخصيته كلما سنحت له الفرصة لذلك .

ولم تقتصر محاولات الفنان المصرى للتحرر والإبتكار على إدخال الحركة فى رسوم وتماثيل الخدم وعلى التنويع فى وحدات الرسوم ، بل لقد حاول الفنانون الموهوبون حتى الفنانون الملكيون الذين يخضعون لأشد القيود صرامة بحكم عملهم ــ حاول هؤلاء الفنانون إبراز شخصيتهم بابتداع اسلوب خاص ، وربما مدرسة خاصة بهم ، فى حدود القواعد الموضوعة ، فقد تبين من دراسة وجوه التماثيل في عصر خفرع ومنكاورع من الأسرة الرابعة، وجود اسلوبين في نحت الوجوه ، وقد تنبه لذلك العالم الأمريكى جورج ريزنر Reisner . وتوصل إلى وجود مثالين اعاشا فى عهد خفرع ومنكاورع لكل منهما أسلوب يختلف عن الآخر ، فاطلق على أحدهما المثال « A » وعلى الثانى المثال « B » وقد نحت كلاهما تماثيل لكل من خفرع ومنكاورع ، ولنأخذ مثلا من تماثيل خفرع فقد نحت المثال « A » تمثال خفرع المشهور (شكل ٦٩) ونحت المثال « B »

تمثالا آخر لخفرع لم يبق منه سوى رأسه فقط ، وهى محفوظة الآن بمتحف ليبزج بالمانيا .(١٧٨) فبينما يظهر فى عمل المثال « A » جمود التعبير والمثالية بالاضافة إلى الطريقة الخاصة التى يمثل بها الحواجب بعدم إبرازها ، نجد ان اعمال المثال « B » تتصف بالنعومة وبظهور التعبير على الوجه ، ودقة مطابقة الوجه للطبيعة اى بنوع من الواقعية . وذلك بالاضافه إلى تمثيل الحواجب بخط بارز (١٧٩) . ويبدو ان المثال « A » كان يمثل أسلوبا تقليديا متوارثا ، بينما أخذ المثال « B » يتحرر من هذا الاسلوب، فغلبت على أعمال المسحة الانسانية وانطبعت هذه المسحة في تماثيله التى نحتها للملك خفرع ، رغم جبروت الملكية فى عصر هذا الملك التى تتطلب الصرامة وجمود التعبير . وهكذا انطبعت شخصية وأسلوب الفنان المصرى في إنتاجه الفنى ولو بقدر محدود ، حتى فى أشد العصور صرامة وتسلطا على الفن .

ومنذ أواخر عصر الدولة القديمة وخلال عصر الاضمحلال الاول ، حدث تطور هام فى الفنون التشكيلية نتيجة لتدهور الأحوال السياسية في البلاد واندلاع الثورة الاجتماعية وسوء الاحوال الاقتصادية تبعا لذلك ، فقد فقدت الاعمال الفنية فى تلك المدة طابعها الملكى ، واخذت تتسم بسمات شعبية واضحة لها مزايا الفن الشعبي ونقائصه . ومثال ذلك ان النقوش الجدارية الباهظة التكاليف اخذت تقل شيئا فشيئا لتحل محلها نماذج من تماثيل صغيرة ودمى من الخشب (فى الغالب) تقوم مقام النقوش فى الاستجابة لمطالب الميت وهكذا نحتت نماذج مجسمة صغيرة للخدم وهم يقومون بواجباتهم ، وهى بدائية الصنع على الرغم من حيويتها . وكانت تصنع باعداد كبيرة وتكون منها مجاميع تصور منظرا من مناظر الحياة اليومية . ومن اشهر هذه المجموعات مجموعة

الجنود الأربعين التى وجدت في أسيوط (شكل ٧٤) . وإن وجود النماذج العسكرية في مقابر هذا العصر تدل على ماساده من قلاقل وحروب أهلية .

ثانيا : فى عصر الدولة الوسطى

كان للاحداث السياسية التى تعرضت لها البلاد فى أعقاب الدولة القديمة أثر كبير فى تطور الفنون خلال عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى . وقد رأينا كيف كان لسوء الأحوال الاقتصادية ثم لنمو القوى الشعبية خلال عصر الاضمحلال الأول دور هام فى نمو نوع من الفن التشكيلى هو فن صناعة النماذج الخشبية الصغيرة. وكان هذا الفن معروفا فى عصر الدولة القديمة . غير أنه توسع فى عصر الاضمحلال الأول فشمل كافة مظاهر الحياة بين زراعة وصناعة وحياة منزلية ، كما شمل بوجه خاص المظاهر الحربية ليتمشى مع طابع ذلك العصر الذى سادته الحروب الأهلية .

كما ازدادت صناعة هذه النماذج خشونة وذلك يرجع إلى تدهور الأحوال الاقتصادية من ناحية ، وإلى شعبية الفن من ناحية أخرى . ورغم ذلك فقد وصلتنا نماذج متقنة وخاصة تلك التى ترجع إلى بداية عصر الدولة الوسطى مثل نماذج مقبرة « مكترع » المشهورة . (١٨٠)

وقد كان من نتيجة اهتزاز مركز الملكية بتأثير الثورة الاجتماعية خلال عصر الاضمحلال الأول ، وانتقال الامتيازات الجنازية التى كانت قاصرة على الملوك إلى كبار رجالهم وخاصة أمراء الإقطاع ، وماترتب على ذلك من ظهور القوى الشعبية وازدياد نفوذ ديانة أوزير الأكثر قربا من الشعب، وغلبة الاعتقاد فى حياة أخرى فى جنة أوزير على الاعتقاد فى استمرار حياة مادية فى المقبرة —

كان لكل ذلك أثره فى زيادة تضاؤل أهمية تمثال المتوفى الذي كان يوضع فى سرداب المقبرة ، فصغر حجمهذا التمثال ، وبدلا من وضعه فىالسرداب أصبح يوضع في غرفة الدفن نفسها ، إما داخل التابوت أو الى جواره . والحقيقة أنهذه العادة بدأت منذ أواخر عصر الدولة القديمة ، ولكنها ازدادت وشاعت خلال عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى . ومن أمثلة هذه التماثيل ، التمثال الخشبي الصغير لحامل الختم الملكي « نختي » (شكل ٧٥) الذى وجد فى مقبرته بأسيوط ، ويرجع إلى أواخر عصر الاضمحلال الأول .

وقد كان من نتائج انتشار التماثيل والنماذج الخشبية التى تمثل مظاهر الحياة اليومية ، بالإضافة إلى ماتميزت به التماثيل الخشبيــة من أشكال نحيلة مستطيلة (شكل ٧٥) (نظرا لصنعها من أغصان وفروع الأشجـــار) ، كان من نتائج ذلك أن انعكست هذه الاستطالة على رسوم الأشكال المنقوشة على الجدران ، ومثال ذلك الأشكال المحفورة حفرا غائرا على تابوتى الملكتين «عاشيت» و« كاويت» (زوجتى الملك منتوحتب الثانى) فقد ظهرت أشكال هاتين الملكتين وغيرها من الأشكال الآدمية طويلة نحيلة بشكل غير مألوف (١٨٢).

ومع تناقص الاهتمام بالتمثال الجنازى الذى كان يقام في السرداب ، زاد الاهتمام بالجثة نفسها ، ولاسيما أن الديانة الأوزيرية ساعدت على ذلك . فقد تشبه المتوفى بأوزير فاعتقد المصريون لذلك أنه سيعود إلى الحياة فى العالم الآخر مثل أوزير تماما . فبدلا من التابوت الذى على شكل صندوق ، وهو الشكل الذى ساد فى عصر الدولة القديمة والذى يمثل منزل المتوفى ، اتخذ التابوت شكلا آدميا تمهيدا للشكل الأوزيرى الذى سيظهر فيما بعد . وقد سبق أن ذكرنا أن التأثير الأوزيرى امتد أيضا إلى الملوك أنفسهم ، وذلك فى التماثيل

المتصلة بالأعمـــدة التي ظهر الملك فيها على هيئة الاله أوزير فى شكله المحنط كتماثيل الملك سنوسرت الأول فى اللشت والكرنك .

ويبدو أن العمارة الأوزيرية ، أى زخرفة الأعمدة بتماثيل للملك على هيئـة أوزير هى من تأثير مدينة أبيدوس مركز عبـادة الإله أوزير . فقد عثر فى أبيدوس على تمثال أوزيرى من الجرانيت الأحمر للفرعون سنوسرت الأول نفسه (١٨٢) على غرار تماثيله الأخرى في اللشت والكرنك . وقد حظت هذه المدينة بأهمية كبيرة منذ العهد الأهناسى نتيجة لإنتشار ديانة أوزير ، وقد أشرنا فيما سبق إلى الصراع بين ملك اهناسيا وملك طيبة على امتلاكها (ص٧٤) . وقد أصبحت أبيدوس كعبة للحجاج يأتون إليهـا من مختلف أقاليم مصر ، وكانت غاية كل مصرى أن يحج إليها فى حياته أو بعد وفاته (بجثته). وقد كثرت في رسوم مقابر الأفراد وحكام الأقاليم بعد ذلك العصر مناظر نقل جثة المتوفى فى سفينة إلى ابيدوس تخليدا لذكرى هذا الحج .

وللتبرك بالإله أوزير وبمقر عبـادته فى مدينة ابيدوس ، وتخليدا لذكرى حجهم إليها كان المصريون يضعون تماثيلا لهم في معبده بهذه المدينة . وغالبـا ما كانت هذه التمـاثيل على شكل مكعب يمثل الشخص جالسا على هيئة القابع (شكل ٧٦) . ولذا عرف هذا النوع من التماثيل بالتمثال المكعب أو التمثـال القابع أو التمثال الكتلة . والسبب فى اتخاذ التماثيل هذا الشكل قد يكون الرغبة فى تفادى تعرضها للكسر أثناء عملية نقلها إلى مدينة ابيدوس البعيدة فى بعض الآراء ، أو قد يكون بتأثير شعبية الفن الجنازى فى ذلك العصر نظراً لنمو الطبقة الوسطى وسعى جمهرة الناس إلى الحصول على الإمتيـازات الدينية وبالتالى كثرة الطلب على هذه التماثيل ، مما دعا إلى اختصار عمليات صنعها ،

بجعل التمثال على هيئة كتلة مكعبة فلا يحتاج إلي وقت طويل وجهد كبير في تشكيله. ويعتبر وضع تماثيل الأفراد فى معبد أوزير من مظاهر ديمقراطية الدين فى عصر الدولة الوسطى ، وذلك أن وضع التماثيل فى معابد الآلهة كان وقفا على الملوك فى عصر الدولة القديمة. وقد انتقل هذا التقليد ضمن ما انتقل من امتيازات ملكية إلي الأفراد بعد اهتزاز الملكية فى عصر الثورة الاجتماعية .

وعند حديثنا عن العمارة ، رأينا أن من المظاهر المميزة للتماثيل الملكية فى عصر الدولة الوسطى ، أن بعضها ظهر بحجم أكبر من الحجم الطبيعي وخاصة في التماثيل الأوزيرية ، ولكنها لا تزيد على ثلاثة أضعافه إذ أن ارتفاع تمثال سنوسرت الأول فى الكرنك — وهو أكبر هذه التماثيل — يكاد يقرب من خمسة أمتار ، وبذلك لا يصل إلي التماثيل المفرطة فى الضخامة التى سادت في عصر الدولة الحديثة . ولكنها على أية حال أقدم تماثيل ضخمة تصل إلينا شبه كاملة من مصر الفرعونية . حقيقة أن تمثال الفرعون « أوسركاف » أول ملوك الأسرة الخامسة والمصنوع من الجرانيت الأحمر أقدم من تماثيل سنوسرت هذه ، ولكن لم يصلنا من هذا التمثال إلا رأسه التي تجعلنا نرجح أن ارتفاع التمثال كان يبلغ حوالي أربعة أمتار ونصف المتر إذا كان الملك جالسا . وقد وصلنا من الأسرة الثانية عشرة أيضا تمثالان ضخمان للفرعون سنوسرت الثالث، عثر عليهما في الكرنك أيضا . ولكن لا يزيد ارتفاع التمثال على ثلاثة أمتار إلا قليلا أى أنها أقل حجما من تماثيل سنوسرت الأول .

وإن ظاهرة تعدد التماثيل الضخمة التى ترجع للأسرة الثانية عشرة تثير تساؤلنا ، وربما كانت التطورات السياسية والاجتماعية هى الدافع على هذه الضخامة، فقد ورث ملوك هذه الاسرة ملكا زعزعته الأحداث التي وقعت إبان عصر

الاضمحلال الأول والتى أدت إلى تدهور مركز الملكية الفرعونية فى نظر الرعيـة ، وهدده أمراء الاقطاع الأقوياء في الأقاليم الذين رغم عودة السلطة للملكية فى عصر الأسرة الثانية عشرة لم يخضعوا تماما للملوك كما كان شأن أسلافهم في النصف الأول من الدولة القديمة أيام سطوة الملكية. ويبدو أن ملوك الأسرة الثانية عشرة أرادوا أن يعوضوا عن هذا الضعف بالإلتجـاء إلى الأساليب المظهرية لإرهاب أمراء الإقطاع ، وذلك بتضخيم شخصياتهم عن طريق تكبير أحجامهم ، فأكثروا من التماثيل الضخمة فى معـابدهم بالعاصمة وفى معابد الأقاليم أى فى الكرنك وأبيدوس تحقيقا لهذا الغرض .

والحقيقةأن تاريخ هؤلاء الملوك يدل على أنهم مروا بتجارب من الصراع الداخلي ، بل وصل صراعهم إلى داخل قصورهم نفسهـا ، ويدلنـا على ذلك ماورد في التعاليم التي وجهها مؤسس الأسرة امنمحات الأول لإبنه سنوسرت الأول (١٨٣) ، فقد أشار الفرعون في هذه التعـــاليم إلى مؤامرة دبرت داخل قصره لإغتياله وكان من بين مدبري المؤامرة من أحسن إليهم الفرعون ، ولذلك يوصى أمنمحات ابنه بألا يطمئن إلى أحد وأن يتشكك فيمن حوله .

ويبدو أن الصعوبات التى واجهها ملوك هذه الأسرة ، كانت سببا فى تلك السياسة التى انفردوا بها من دون الأسرات الملكية المصرية كلها تقريبا ، وهى إشراك أبنائهم فى الحكم لتدريبهم على أساليبه الشاقة التى كانت تكتنفها الأخطار.

أما فى الخارج فقد واجه ملوك هذه الأسرة خطرا كبيرا من ناحية النوبة، يبدو أنه نتيجة لهجرات القبائل الزنجية أو المتزنجة نحـــو الشمال ، ولذلك قام هؤلاء الملوك بحملات ضد النوبة وأقاموا تحصينات ضخمة فيهـا . وقد بلغت

هذه الحملات والتحصينات ذروتها فى عهد سنوسرت الثالث الذى أقام تمثـــالا ضخما له عند الحدود المصرية فى قلب النوبة ، وقد ظلت حروب هذا الملك فى النوبة وجهوده في صد الأخطار القادمة منها عن مصر ، ظلت ماثلة فى أذهان الأجيال التى جاءت بعده حتى اعتبره فراعنة الدولة الحديثة إلهـا للنوبة وعبدوه في معابدها بهذه الصفة .

وبالمثل كان لهؤلاء الملوك نشاط دفاعي على حدود مصر الشرقية ، ربمـــا لإرهاب بدو الصحراء الشرقية واتقاء عدوانهم على البلاد ، وتدلنـا على ذلك آثارهم الموجودة التى تركوها فى بلدة «تانيس» بالقرب من حدود مصر الشرقية ، ومن بينها تماثيل ضخمة للفرعون سنوسرت الأول بقى من أحدها نصفه العلوى (١٨٤) . وتدل مقاساته على أن التمثال الأصلى كان يبلغ حوالى ثلاثة أمتار في ارتفاعه . ومن بين تماثيل هذه الأسرة فى تانيس أيضا ، تماثيل على شكل أبى الهول لأحد ملوكها الأواخر ، هو فى الغالب أمنمحات الثـالث . وتتميز هذه التماثيل بناحية فريدة ، هى تمثيل معرفـة الأسد حول وجه الملك وعلى صدره (شكل ٨١) ، وهى لاشك تضخيم لمظهر الإرهـــاب المقصود من التمثال ، فمن المعروف أن وجوه تماثيل أبى الهول التى تمثل فراعنـة مصر تخلو من تمثيل معرفة الأسد (ومثال ذلك تمثال أبى الهول الكبير فى الجيزة). ولعل وجود معرفة الأسد فى هذه التماثيل التى أقيمت على حدود مصر الشرقية تؤكد أيضـــا الغرض الذى استهدفه ملوك الأسرة الثانية عشرة من إقامة التماثيل الضخمة ، وهو إرهاب أعدائهم.

من كل هذا نرى أن حكم ملوك الأسرة الثـانية عشرة للبلاد كان أشبه بنوع من الكفاح ضد الصعوبات والأخطار كانت تحدق بالملكية نفسها في

الداخل ، سواء من ناحية أمراء الإقطاع الأقوياء ، أم من ناحية أعوان الملك نفسه ، كما كانت تهدد البلاد الأخطار من الخارج ، سواء من بلاد النوبة أم من شرق الدلتا . وعلى هذا فقد كان التمثال الضخم الذى أقامه هؤلاء الفراعنة سواء فى داخل البـلاد أو على حدودهـا وسيلة من الوسائل المظهرية (وربما النفسية أيضا) فربما استهدف هؤلاء الفراعنـة من إقامته الإيحاء بقوة الملكية وشدة بأسها .

وقد انعكست هذه الأوضاع السياسية على وجوه تماثيل ملوك هذه الأسرة فظهرت عليها تعبيرات الخشونة والصرامة والقسوة .

والحقيقة أن بوادر هذه التعبيرات ظهرت حتى قبل عصر هذه الأسرة ، أى على وجوه تماثيل ملوك الأسرة الحادية عشرة التي سبقتها ، وذلك فى تمثال الفرعون منتوحتب ـ نب حبت رع (شكل ٧٧) مما يدل على أن الأخطار الداخلية الممثلة فى قوة أمراء الأقاليم ، كانت الدافع الأول لظهور تعبيرات الخشونة والصرامة في تماثيل الملوك ، فقد واجهت هذا الملك وغيره من ملوك الأسرة الحادية عشرة ، خطر مناوأة هؤلاء الأمراء (بالإضافة إلى خطر الصراع مع دولة إهناسيـا) فكافح في سبيـل القضاء على القوى التى تناوئه . ولهذا نجد هذه التعبيرات العنيفة واضحة فى وجهه ، ولعل مما أكد هذه التعبيرات أن الملك نفسه يرجع فى أصله إلى طيبـة حيث نشأت مدرسة فنية فى الجنوب يتميز إنتاجها بهـذا النوع من التعبير الخشن . وقد استمرت هذه المدرسة على ما يبدو حتى عصر الأسرة الثانية عشرة التى يرجع ملوكها فى أصلهم إلى طيبة أيضا ، ولذلك يمكننـا القول أن أسلوب مدرسة الجنوب تلاءم مع اتجاهات ملوك الأسرتين الحادية عشرة والثـانية عشرة ، فى إظهارهم بهيئة تتفق مع ما يرتسم على وجوههم من تعبيرات ، نتيجة لكفـاحهم

المتواصل ضد مناوئيهم في الداخل أولا في عهد ملوك الأسرة الحادية عشره ، ثم ضد مناوئيهم فى الداخل وضد الأخطار الحدودية في الخارج فى عهد ملوك الأسرة الثانية عشرة .

ويوضح لنا تمثال الفرعون سنوسرت الأول (شكل ٧٨) هذا النوع من التعبيرات ، إذ ترتسم على وجه التمثال رغم صغر حجمه، تعبير القوة والصرامة والقسوة ، كأنما يمثل الملك وهو يتطلع عابسا إلى أمرائه العتاه . ويبدو أن هذا التعبير أصبح سمة واضحة في تماثيل ملوك هذه الأسرة ، وخاصة تماثيلهم التي تنتمي لمدرسة الجنوب . ولعل ذلك كان سببا في انعكاس هذا النوع من التعبير على غيرهم حتى على وجوه الملكات ، فظهر وجه الملكة نفرت زوجة سنوسرت الثانى متضخما قويا تسوده مسحة من الخشونة والغلاظة كأنما هو وجه رجل (شكل ٧٩) .

غير أننا منذ عصر سنوسرت الثالث نجد تغيرا في ذلك التعبير ، إذ يتحول إلى تعبير من الملل والسأم والإنطواء ، ولعله نتيجة لما مارسه هذا الفرعون من جهود مضنية في سبيل القضاء على نفوذ أمراء الاقطاع وفي سبيل تأمين حدود مصر فى النوبة . وقد أصبح هذا التعبير سمة التماثيل فى عصر هذا الملك ، وعصر الملك امنمحات الثالث الذى خلفه ، إذ يظهر على وجه أحد تماثيل امنمحات الثالث هذا التعبير بوضوح (شكل ٨٠) ،

وهكذا كان الفن الملكى في عصر الدولة الوسطى من الوجهة الفنية ، فنا إنسانيا واقعيا تتجلى فيه ظاهرة الاستبطان Introspectisn . أى العمق فى التعبير عن المشاعر الباطنة ، فقد سادته أولا مسحة من القوة والصرامة والقسوة ثم من الملل والسأم والانطواء ، وهو فى ذلك يختلف عن فن الدولة القديمة

الذى كان فنا مثاليا تسوده روح التفاؤل والثقة .

أما بالنسبة للأفراد ، فقد كان فن الدولة الوسطى أشبه بالفن التجـــارى الذى يغلب فيه الكم على الكيف .

إنتشار فن التصوير على جدران المقابر في عصر الاضمحلال الأول وعصر الدولة الوسطى :

ذكرنا فيما سبق أن فن التصوير ظهر منذ أقدم العصور وذلك فى تكوينات مقبرة الكاب (الكوم الأحمر ، راجع ص ٣٧٧) وأنه لم يستمر بعد ذلك إلا في حالات نادرة أشهرها التكوين المعروف باسم « أوز ميدوم » الذى يرجع لبداية الأسرة الرابعة (١٨٥) .

والواقع أنه طوال عصر الدولة القديمة لم يظهر التصوير إلا قليلا، إذ غلب عليه النقش وخاصة النقش البارز . وكان أغلب ظهور التصوير فى ذلك العصر على جدران غرف الدفن نفسها فى مقابر الجيزة وسقارة ، وخاصــة فى عصر الأسرة السادسة ، حيث استخدم فى تصوير أشكال القرابين والأثاث الجنازي، وأحيانا فى مناظر الحياة اليومية كما فى مقبرة « كا إم عنخ » فى الجيزة (١٨٦).

غير أنه ابتداء من عصر الاضمحلال الأول انتشر التصوير عـلى جدران مزارات المقابر وخاصة مقابر الأقاليم (١٨٧) وبذلك حل محل النقش . والسبب فى ذلك هو نفس سبب انتشار النماذج الخشبية فى ذلك العصر بدلا من نقوش الجـدران، أى إلى تدهور الأحوال الاقتصادية فى عصر الاضمحلال الأول نظرا لان التصوير أرخص فى تكاليفه دون شك من النقش .

ورغم توفر الثروة لدى أمراء الإقطاع فى الاقاليم فى عصر الدولة الوسطى،

فقد استمر اتباع التصوير فى مزاراتهم بدلا من النقش . وربما يرجع ذلك إلى استمرار التقاليدالتى شاعت في عصرالاضمحلال الاول ، ولاسيما أن التصوير انتشر أيضا على جدران التوابيت (١٨٨) وساعد على انتشاره انتحال الافراد فى عصر الدولة الوسطى لإحدى الامتيازات الجنازيةالهامة التى كانت وقفا على الملوك في الدولة القديمــة ، وهى « نصوص الاهرام » التي أخذت تدون عـلى توابيت الافراد في عصر الدولة الوسطى (نصوص التوابيت راجع ص١٤٩). وكل هذه العوامل جعلت من التصوير الاسلوب الشائع فى تنفيذ الرسوم عـلى جدران مقابر أمراء الاقاليم فى عصر الدوله الوسطى .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك سببا آخر ولو أنه لاينطبق على كل المناطق التى توجد فيها هــذه المقابر ، وهو رداءة صخر الجبل الذى نحتت فيه وعـــدم صلاحيتــه للنقش . فكان سطح الجدار يمهد للتصوير بتغطيته بطبقة من الطين والجبس ترسم عليها تكوينات التصوير .

ومهما يكن من أمر ، فان اتباع التصوير بدلا من النقش في رسوم مزارات مقابر أمراء الاقاليم فى عصر الدولة الوسطى قد كان له ميزاته ، لان الفرشاة توفر للفنان مرونة وحرية أكثر مما يوفرها الازميل . ولذلك نجد أن التصوير يزخر بالرسوم التى تسودها الحركة والتحرر ، وأروع أمثلة لها توجد فى مقابر أمراء بنى حسن بالمنيا وخاصــة مقابر أمينى وخنم حتب الثانى ، مثل مناظر صيد الحيوان والرقص والعاب البنات والاولاد .

غير أنه إلى جانب هذه الموضوعات المعتادة ، استجدت موضوعات أخرى لم تكن مألوفة فى مناظر مقابر الدولة القديمة ، وهى تتلاءم مع متطلبات العصر ، مثل مناظر المصارعة (شكل ٩٣) ومناظر الحج إلى مراكز عبادة أوزير فى

أبيدوس وابى صير (راجع ص١٥٠) . وربما كان سبب اهتمام أمراء الاقطاع برياضة المصارعة ، هـو توفير اللياقة البدنية لجنودهم في عصر سـادة الصراع الخفى بين الفرعون وأمراء الاقطاع من ناحيـة ، والصراع السافر بين أمراء الاقطاع وبعضهم من ناحية أخرى . وقد ساعد الفنان عـلي إبراز الحركات المعقـدة المتداخلة للمصارعين ، مايوفره له فن التصوير من مرونة وإنطلاق .

أما مناظر الحج إلي مراكز عبادة أوزير فى أبيدوس فهى لاشك نتيجـة انتشار الديانة الأوزيرية فى ذلك العصر. وتبدو فى هذه المناظر سفينتان إحداها منشورة الشراع (ضد تيار النيل) ومتجهة نحو الجنوب إلى أبيدوس المقـــر الجنوبى لعبادة أوزير وعليها (أو على ناقلة مربوطة فى السفينة) مومياء صاحب المقبرة داخل تابوته ، والسفينة الأخرى منكسة الشراع (يدفعها تيار النيـل) ومتجهة نحو الشمال إلى أبى صير (Busiris) المقـــر الشمالى لعبادة أوزير ، وفوق كل منظر نص هيروغليفى يوضح وجهة السفينة .

ثالثـا : فى عصر الدولة الحـديثة

سادت روح الكفاح فى بداية هذا العصر ، لإ نتشال البلاد من النكسة التى أصابتها في عصر سيطرة الهكسوس ولتأمين حدودها ، ثم لبناء امبراطورية واسعة . وشغل هذا الكفاح الفترة من عصر الملك أحمس الأول مؤسس الأسرة الثامنة عشرة إلى عصر الملك تحتمس الثالث حتى استقرت أمور الإمبراطورية.

وقد نظر المصريون فى هذا العصر إلى فراعنتهم نظرتهم إلى أبطال فاتحين، وانعكس ذلك على تماثيل الفراعنة أنفسهم، ففى تمثال تحتمس الثالث (شكل٨٢) أكبر الفراعنة الفاتحين ، يبدو الفرعون فى جسم رياضى يتفجر رجولة وفتوة

وعلى وجهه طابع من رقة الملامح ونبل المشاعر تتخللها نظرة هادئة ، يبدو الفرعون فيها كأنه يتطلع فى حنان إلى شعب مطيع يتحرق شوقا لتقديم ولائه إلى مليكه البطل صاحب الانتصارات العظيمة، ووريث الفراعنة الذين خلصوا مصر من الهكسوس . ولاشك أن هذه التعبيرات تختلف تماما عن ذلك التعبير الذى يبدو على وجه الفرعون سنوسرت الأول (شكل ٧٨) الذى يظهره كأنما يتطلع عابسا إلى امرائه العتاه الذين ينازعونه السلطة والنفوذ .

وقد تجلت خاصية رقة الملامح التى تميزت بها تماثيل ذلك العصر ، فى تماثيل حتشبسوت بوضوح ، وربما أكدت ملامحها النسوية هذا الطابع الرقيق . ومن الطريف أن الملامح الرقيقة تظهر حتى فى أكثر تماثيل حتشبسوت خشونة ، وهو تمثالها الذي على هيئة أبى الهول ذى معرفة الأسد (شكل ٨٣). وقد يدهشنا سبب تمثيل حتشبسوت نفسها على هذه الهيئة المرعبة ، التى مثل ملوك الأسرة الثانية عشرة أنفسهم عليها (شكل ٨١) ، وربما استهدفت حتشبسوت من ذلك ارهاب خصومها ومنافسيها على العرش ، كما استهدف ملوك الأسرة الثانية عشرة إرهاب أمراء الإقطاع العتاة .

والملاحظة أنه رغم تلك الهيئة المسترجلة والمرعبة التي مثلت حتشبسوت نفسها عليها ، فقد ظهر وجه الملكة بأنوثة رقيقة حلوة ، وذلك على عكس تمثال الملكة نفرت زوجة سنوسرت الثانى (شكل ٧٩) التى رغم هيئتها النسائية وجدائل شعرها الغزيرا المنسدلة على كتفيها، فقد ظهر على وجهها تعبير الخشونة والغلظة ، التى تجعل ملامحها أقرب إلى ملامح الرجال . ولاشك أن سبب ذلك كما ذكرنا ، هو طابع الخشونة السائد فى تماثيل ملوك الدولة الوسطى . وهذان المثالان يوضحان لنا أن التعبيرات السائدة في عصر ما من عصور الفن المصرى

كانت أقوى تأثيرا فى الإنتاج الفنى بوجه عام من الملامح الفردية للأشخاص.

وفي الفترة الممتدة من أواخر عهد تحتمس الثالث إلى ماقبل عصر اخناتون، وبعد أن استقرت أحوال الامبراطورية وكثر تدفق الثروة على مصر عامة وعلى طيبة عاصمة الامبراطورية خاصة، وازداد الاختلاط بين المصريين وبين العناصر الاسيوية نتيجة لكثرة العبيد من الاسرى والجوارى والمحظيات فى قصور المصريين ؛ لكل هذه العوامل ازداد الترف شيوعاً وعاش الناس حياة ناعمة لاهية ، وانعكس ذلك كله على الفن التصويرى فظهرت على سطوح التماثيل وخاصة على وجوهها ، ليونة واستدارة ، وتجلت هذه الخصائص فى تماثيل الملوك ، كتمثال الفرعون امنحتب الثالث نفسه (١٨٩) وتمثال زوجته الملكة تى (١٩٠). كما ظهرت هذه الخصائص في تماثيل الافراد أيضا التي انعكس عليها الترف والنعمة بوضوح، فشاع فيها تمثيل ثنيات الشحم واللحم (شكل ٤٨). كما ازداد الاهتمام بتفاصيل الزينة والحلى وضفائر الشعر (١٩١) وتحرر الفنان في تماثيل الجوارى والخادمات والراقصات من قيود الملابس والحركة فصورهن عاريات بأجسام بضة وفي حركات رشيقة (١٩٢) .

ومن ناحية أخرى ، أدت الحياة الناعمة والجو المترف الذى ساد في هذا العصر ، وكثرة الجوارى والمحظيات الاجنبيات ، وازدياد العنصر النسائى فى قصور الملوك ، أدت هذه العوامل كلها إلى غلبة الاشكال النسائية في الرسوم والتماثيل ، لدرجة يمكن معها القول بأن فن ذلك العصر كان فنا انثويا . بل إن الملامح الانثوية امتدت حتى إلى وجوه تماثيل الرجال ، لدرجة دعت بعض الباحثين إلى القول بأننا لو فصلنا رأس تمثال الرجل من ذلك العصر عن جسم التمثال ، لظهر لنا بوضوح وجه إمرأة !! (١٩٣).

وقد سارت شعبية الفن بخطى واسعة في ذلك العصر ، نتيجـة لزيادة قوة الطبقة الوسطى وكثرة عدد أفرادها . فكثرت تماثيل الأفراد التى توضع فى المعابد . وقد ذكرنا فيما سبق ماتميز به الفناء في المعابد الالهية في الدولة الحديثة من اتساع وضخامة ، وأن ذلك (بالإضافة إلى ضخامة المعبد نفسه) كان بسبب نمو الطبقة الوسطى وكثرة عدد أفرادها بدرجة كبيرة نتيجـة انتشار الجندية في ذلك العصر ، ممـا زاد من شيوع حق الأفراد فى التردد على معابد الآلهة وإقامة تماثيلهم فيهـا ، وهو الحق الذى اكتسبه الأفراد لأول مرة فى عصر الدولة الوسطى ، عندما بدأوا فى وضع تماثيلهم النذرية في معبد اوزير في ابيدوس . وقد أدى ذلك الشيوع إلى كثرة هذه التماثيل ، وبالتـالى تنوع أشكالها وأوضاعها ، فمنها مايمثل الشخص واقفا يمسك تمثال الإله ، أو يقف خاشعا متدثرا بعباءة في وضع التعبد ، أو راكعا يمسك بمائدة قربان نقشت عليها تعويذة جنازية . (١٩٤)

تأثير حركة إخناتون فى الفن

تجلت فكرة أخناتون فى انكشاف إلهه آتون أمام البشر دون حجاب ، وهى الفكرة التى مثلتها رسوم ونقوش عصر العمارنة ، باظهار إخناتون نفسه هو وأسرته يتعبد لإلهه في معابد مكشوفة (شكل ١٨٥ ا) - تجلت هذه الفكرة فى فن العمارنة فى توخى الحقيقة والصدق وتمثيل الواقع كما هو فأحدث ذلك تغييرا جذريا فى التقاليد الفنية. فقد بدأ اخناتون بنفسه فأظهرته النقوش والتماثيل على حقيقته بما فيه من أمراض خلقية وتشويهات، إذ يبدو ضامر الوجه والرقبة ، منتفخ الصدر والبطن مكتنز الأرداف (شكل ١٨٥ ، ب). وامتد هذا الأسلوب إلى أفراد أسرته فأبرزت استطالة رؤوس بناته. وبذلك اختفى المذهب المثالى

الذى ساد فى الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره ، وهو المذهب الذى كان يمثل الفرعون (والأفراد) فى جسم كامل سليم وليس به أى تشويه أو نقص خَلْقى . ولم يكن ذلك بطبيعة الحال تعبيرا عن الواقع، إذ ليس من المعقول أن عشرات الفراعنة ومئات النبلاء وكبار الموظفين ، الذين مثلوا فى الرسوم وفى التماثيل بأجسام سليمة كاملة طوال ثلاثة آلاف سنة (فيما عدا استثناءات نادرة)، كانوا جميعا يخلون من العيوب والتشويهات الجسمية ، ولكنها قواعد الفن المصرى التي حتمت تصوير الناس وهم خلوٌ من العيوب أى في شكل مثالى تمشيا مع عقيدة البعث ، حتى لا يبعث الشخص في الحياة الأخرى بتشويهاته وأمراضه التي كان يقاسى منها فى الحياة الدنيا . وعلى هذا فقد كانت حركة إخناتون قفزة جديدة فى التحرر من التقاليد القديمة وفي الاتجاه نحو الواقعية .

غير أن هذه الحركة الفنية الجديدة اتجهت فى بداية ظهورها في طيبة اتجاها متطرفا ، فمثلت تشويهات اخناتون وبناته بشيء من المبالغة هى أقرب إلى التماثيل والرسوم الكاريكاتورية. فالذي ينظر إلى رؤوس تماثيل بنات اخناتون يلاحظ فيها استطالة شديدة غير معقولة . (١٩٥) وربما كان ذلك تطرفا فنيا فى التعبير عن الاحتجاج على العقائد والتقاليد القديمة . ولكننا لا نلبث أن نجد التماثيل والرسوم التى ظهرت بعد انتقـــال اخناتون إلى تل العمارنة ، وبعد استقرار الدعوة الجديدة وهدوء حميّتها ، لا نلبث أن نجدها تتخذ أشكالا معتدلة ، فخلت تماثيل اخناتون وأفراد أسرته فى تل العمارنة من العيوب المنفرة التى ظهرت فى في بداية الحركة الآتونية في طيبة ، وتركز مذهب الحقيقة والصدق الذى دعا إليه اخناتون في دراسة الوجوه وأحاسيس أصحابها ، وتجلت آثـــار هذه الدراسة فى رأس الملكة نفرتيتي المشهورة.(١٩٦) كما تجلت الواقعية والإخلاص

فى إظهار الحقيقة كما هى فى أحد تماثيل « نفرتيتى » الذى يمثلها عارية تماما (شكل ٨٧) وهو وضع غير معروف فى تماثيل الملكات ، فلأول مرة تمثل إحدى ملكات مصر من زوجات الفراعنة بهذا العرى . وان دقة تصوير جسد الانثى كما هو ظاهر فى هذا التمثال ، يدل على إحساس فنان العمارنة بالجمال الإنسانى الأنثوى الذى اشتهر به الفنان الاغريقى بعد ذلك بحوالى ثمانمائة سنة.

وقد انعكس هذا الاتجاه وما تميزت به العقيدة الآتونية أيضا من النزعة الإنسانية ، انعكس كل ذلك على تمثيل الحياة العائلية لاخناتون ، فلأول مرة نجد فرعون العظيم المحتجب وراء أستار قصره ، يُنَحِّى هذه الأستار جانبا ، ويسمح للفنان أن يمثل دخائل حياته العائلية ، فظهر اخناتون فى أغلب نقوشه فى وسط أسرته وهو يحتضن بناته ويقبلهن. وصور فى أحد النقوش مع الملكة فى العربة الملكية وهما يواجهان بعضهما بعضا فى وضع أقرب إلى الأوضاع العاطفية المسرحية فى عصرنا الحاضر . (١٩٧) ومثل فى أحد التماثيل فى جلسة عائلية أخرى وهو يحتضن زوجته (أو إحدى بناته) ويقبلها (شكل ٨٦) . وظهر وضع مشابه لذلك فى إحدى النقوش بدت فيه نفرتيتى وهى جالسة على ركبتيه . (١٩٨) بل امتدت هذه الواقعية والنزعة الإنسانية إلى تصوير الفرعون والملكة فى لحظات الألم والشجن وهما يبكيان إحدى بناتهما المتوفاة التى تمددت جثتها أمامهما . (١٩٩) وبطبيعة الحال لم تكن مثل هذه الأوضاع من حياة الفرعون الخاصة من الأمور المسموح بتصويرها قبل عصر اخناتون .

ومن الابتكارات الجديدة فى فن النحت فى عصر العمارنة ، الأقنعة الجصية لوجوه الأشخاص ، وقد عثر فى محرف (*) المثال «تحتمس»، المثال الأول فى بلاط اخناتون ، على أمثلة منها . والغالب أن هذه الأقنعة أخذت على وجه

(*) « محرف » (وجمعها « محارف ») هى الترجمة العربية لكلمة « ستوديو » أو «اتيليه» التى تطلق على المكان الذى يمارس فيه الفنان عمله (انظر : الفن المصرى جـ ٢ ص ٦٦٤) .

الشخص نفسه فى حياته أو عند وفاته (*) (كما هو متبع حاليا فى فن النحت المعاصر) ، والغرض منها كان بدون شك عمل تماثيل لأصحابها على نمطها حتى تكون مطابقة تماما لوجوههم .

والحقيقة أن تشكيل الجص على الوجوه كان معروفا في مصر منذ عصر الدولة القديمة ، ولكن الغرض منه كان مختلفا . إذ استخدم الجص فى ذلك العصر في تجسيم لفائف الكتان فوق وجه المتوفى وجسمه أى على الجثة كلها(٢٠١) حتى تتخذ اللفائف هيئة المتوفى فيسهل على الروح التعرف على الجثة .

ويرى البعض أن ابتكار الأقنعة الجصية فى عصر العمارنة كان لرغبة اخناتون فى توفير نماذج مطابقة لوجهه لتوزيعها على الفنانين فى مختلف أرجاء البلاد، حتى تخرج تماثيله مطابقة للطبيعة عندما يشكلوها على غرار هذه النماذج (٢٠٢) .

وقد انتشرت الأقنعة الجصية أيضا بين رجال اخناتون وأفراد حاشيته . فقد عثر على نماذج منها لنساء ورجال (شكل ٨٨).

ولاشك أن الدافع لابتكار هذه الأقنعة هو المبدأ الذى نادت به الديانة الآتونية بتوخى الحقيقة ومطابقة الواقع ، مما كان له أثر فى ظهور تماثيل للأفراد تتميز بالواقعية في التصوير الشخصى أى بابراز الملامح الشخصية لهؤلاء الأشخاص ، كما ظهرت تماثيل (ورسوم أيضا) تمثل الأشخاص فى كهولتهم وشيخوختهم، وقد جسمت على وجوههم تجاعيد الزمن بوضوح، ولم يكن

(*) عثر من العصر السابق لعصر العمارنة على رأس من الجص للفرعون امنحتب الثالث ولكن تبين من دراستها أنها ليست مصبوبة من قناع جصى لوجهه على غرار أقنعة العمارنة ، بل شكلت منذ البداية على أنها رأس تمثال. (٢٠٠)

ذلك معروفا في الفن المصرى التقليدى الذى كانت قواعده تحتم ظهور الأشخاص في سن الشباب تمشيا مع مبدأ المثالية في هذا الفن . وحتى فى الحالات النادرة التي كان يمثل فيها بعض الأشخاص في سن متقدمة (مثل تمثال الحكيم امنحتب بن حابو الذى عاش فى عصر امنحتب الثالث والد اخناتون) ـ حتى في هذه الحالات ، لم تكن ملامح الشيخوخة وتجاعيد الزمن تجسم بمثل هذا الوضوح.

ونتيجة لإتباع مبدأ الواقعية، ولاستخدام الأقنعة الجصية أيضا، ظهر على الوجوه فى التماثيل (وفى الرسوم) العمق فى التعبير عن المشاعر الباطنة ، ودقة تصوير التعبيرات التى تختلف من شخص لآخر . (٢٠٣)

وإذا كانت بعض أعمال الفن المصرى في العصور الاخرى مثل عصر الدولة الوسطى قد أبرزت المشاعر الإنسانية الباطنة، فقد كان ذلك تحت تأثير ظروف سياسية ولم يكن بدافع من الرغبة فى تصوير الواقعية لذاتها . وبذلك تميز الفن الأتونى على فن الدولة الوسطى، وخاصة أن هذا الفن كان يُخضع ملامح الأشخاص للتعبيرات السائدة في عصرهم كما رأينا من تمثال الملكة نفرت .

وقد امتد هذا التحرر من الأوضاع القديمة فى رسوم العمارنة ، إلى تمثيل الحركة السريعة ، بل والمغالاة فيها ، فصور رجال الحرس الملكي وهم يسرعون بخطى واسعة ، والجند وهم يهرولون ، والعربة الملكية وهى تنهب الأرض فى سيرها . ويبدو أن هذه المغالاة في تمثيل الحركة ، إنما كانت لتوكيد التحرر من الحركة المقيدة المتزمتة في الفن القديم . (٢٠٦)

وهكذا كان فن العمارنة فنا مجددا فى كثير من جوانبه ، وقد اقترب فى بعض أساليبه إلى حد كبير من الأساليب الفنية المتبعة فى وقتنا الحاضر ، وخاصة أسلوبه في تمثيل الواقعية .

مظاهر امتداد تأثير فن عصر العمارنة بعد هذا العصر:

رغم زوال العقيدة الآتونية وكل ما ارتبط بها بعد وفاة اخناتون وعودة توت عنخ آمون إلى طيبة ، ورغم حركة التعصب التي تعرضت لها هذه العقيدة واتباعها والتي تمثلت في تدمير كل آثارها ونعت اخناتون «بمجرم أخيت-أتون» ، فان الفن كان المظهر الوحيد الذي احتفظ بتأثير عصر العمارنة ، لما للفن من طبيعة تلقائية ، وانطباعات لا إرادية . وهناك أمثلة عديدة لإستمرار تأثير فن العمارنة حتى عصر الرعامسة ، ولكننا سنقتصر على الأمثلة التي تحمل خصائص فن العمارنة بوضوح .

فقد ظهر تأثير فن العمارنة أولا في آثار توت عنخ آمون بعد عودته إلى طيبة ، إذ حافظت هذه الآثار على تصوير الملك والملكة في الأوضاع العائلية التي ظهرت في العمارنة.(٢٠٥) كما ظهر الاحساس بالجمال الانساني الانثوي في تجسيد مواضع الفتنة في جسد المرأة بشكل أقرب إلى التصريح الذي ساد في عصر اخناتون ، منه إلى التلميح الذي كان معروفا في الفن المصري بوجه عام ، ولكن دون تمثيل المرأة عارية كما كان الشأن في عصر اخناتون . وبعبارة أخرى اتجه الفن في هذه الناحية إلى التركيز على مفاتن الأنوثة في جسد المرأة ، فأبرزها تحت ثوب شديد الالتصاق بجسدها ، وقد ظهر ذلك في تماثيل الإلهات المصنوعة من الخشب المذهب التي تحيط بالصندوق الخاص بالأحشاء في مقبرة توت عنخ آمون ، ومن أبدعها تمثال الإلهة إيزيس (شكل ٨٩) . كذلك ظهر أسلوب العمارنة في إظهار تماثيل هذه الإلهات نفسها في أوضاع غير مقيدة بقواعد الفن المصري - التي عادت إلى سابق عهدها بعد انتهاء عصر العمارنة - فبدلا من تمثيل الإلهة بذراعين مضمومتين إلى جانبيها شأن تماثيل النساء في الفن المصري ، مثلها الفنان وهي طليقة اليدين باسطة

ذراعيها كأنما تنشر حمايتها على صندوق الأحشاء الخاص بالفرعون (شكل ٨٩).

وقد امتد مبدأ الواقعية في تمثيل ملامح الأشخاص ، والذى كان اخناتون قد بدأ بتطبيقه على نفسه ، أى على الفرعون ذاته ـ امتد إلى ما بعد عصر العمارنة في تماثيل الفراعنة أيضا. فقد ظهر الملك «آى» فى أحد تماثيله بتقاطيع غليظة تمثلت فى أنفه شبه الأفطس وعينيه المتورمتين . (٢٠٦)

أما الخروج على القواعد المألوفة الذي كان من السمات المميزة لفن العمارنة، فقد امتد أثره حتى عصر الرعامسة ، فمثل الفرعون رمسيس الثانى زاحفا على ركبتيه ، يكاد ينبطح على وجهه ، وهو يقدم قاعدة مربعة نقش عليها اسمه (وهو طقس من طقوس احتفال هذا الملك بعيده الثلاثينى) للاله آمون (شكل ٩٠). وبالطبع لم يكن الفراعنة يمثلوا بهذا الوضع الذى يخرج عما درجت عليه تماثيلهم من « وقار » . وربما يكون هذا الوضع أحد الأمثلة التي خضع فيها الفن فى عصر الرعامسة لتأثير لا إرادى لفن العمارنة .

وفي عصر الرعامسة انتشرت مناظر المعارك الحربية على جدران المعابد ، وتميزت هذه المناظر بالحركة العنيفة . ورغم أن فن العمارنة يكاد يخلو من مناظر المعارك الحربية ، ورغم أن الحركة العنيفة فى المعارك الحربية قد ظهرت قبل عصر العمارنة في رسوم عربة تحتمس الرابع ، فان فن العمارنة قد كان له أثره في زيادة عنف الحركة ، لما تميز به من المغالاة في الحركة السريعة بوجه عام لتوكيد تحرره من الحركة المقيدة فى الفن القديم . وقد تبلورت هذه العوامل كلها فى الرسوم الحربية على آثار توت عنخ آمون ، حيث صورت المعارك الحربية وما يسودها من عنف على الصناديق الخشبية التى وجدت فى مقبرته .

ومما ساعد الفنان على إبراز هذا العنف ، استخدامه التصوير في رسومه على هذه الصناديق ، فاستطاع أن يمثل الإنثناءات والإلتواءات العنيفة في حركات الأعداء وهم يتساقطون تحت وابل من سهام الفرعون . (٢٠٧) وظهر الاسلوب نفسه في نقوش المعارك على جدران معابد الرعامسة ، مثل نقوش معركة قادش على جدران معابد الرمسيوم وأبي سمبل ، ومثل نقوش المعركة البحرية على جدران معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو . (٢٠٨)

ولقد ظهرت الحركة العنيفة في نقوش مناظر الصيد على آثار الرعامسة أيضا ، وهي شأنها شأن المعارك الحربية ، ظهرت على صناديق توت عنخ آمون . (٢٠٩)

وقد تجلت هذه الحركة في منظر صيد الثيران البرية على جدران معبد رمسيس الثالث في مدينة هابو ، إذ مثلت الثيران المصابة بسهام الفرعون وقد انقلبت على ظهورها أو انكفأت على وجوهها ، وقد استطاع الفنان إبراز عنف حركاتها رغم صعوبة النحت في الحجر ، كما استطاع أن يمثل الأعشاب الغزيرة التي ظهرت وقد حجبت أجساد الثيران ، وهي حالة نادرة من حالات تمثيل الأشكال تخفي بعضها بعضا في الفن المصري . (٢١٠)

هكذا ترك فن العمارنة بصماته وآثاره في الفن المصري ، رغم ماتعرضت له آثار العمارنة ومايتصل بها من تدمير وتخريب ، وربما يكون ذلك بسبب ماكان الفنان المصري يتوق إليه من التغيير والخروج على القواعد التقليدية ، التي كانت تقيد ملكاته ومواهبه ، فكان يتحين كل فرصة للتعبير عن هذه المواهب رغم ندرة هذه الفرص ، ورغم شدة قبضة هذه القواعد التي كانت تغل يده .

المغزى السياسى للتماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة :

ونختتم دراستنا لفن النحت والنقش فى الدولة الحديثة ، بموضوع التماثيل الضخمة والمفرطة للضخامة التى تميز بها عصر رمسيس الثانى بوجه خاص، والتى ظهرت قبل عهده فى عصور متفرقة من التاريخ المصرى القديم ، وخاصة عصر امنحتب الثالث ، وبعرض أهم الآراء بشأن هذه الظاهرة .

أول ، مانلاحظه من دراسة هذه التماثيل ، أنها ظهرت فى عصور متباعدة من تاريخ مصر الفرعونية كما أشرنا فى مواضع متفرقة من هذا الكتاب . ولكى نصل إلى أسس اقامتها فى هذه العصور، نبدأ بعرض عام لهذه التماثيل ومقاساتها والملوك الذين أقاموها وسنقتصر على التماثيل التى تبلغ ضعف الحجم الطبيعى للانسان أو تزيد على ذلك كما يلى : —

أ — تمثال أوسركاف أول ملوك الاسرة الخامسة وهو من الجرانيت الوردى وتبدو من مقاسات رأسه التى تبقت أن ارتفاعه إذا مثل الملك جالسا كان يبلغ حوالى ٤ر٥ متر .

ب — تماثيل سنوسرت الاول ثانى ملوك الاسرة الثانية عشرة وهى :

١ — تمثاله الاوزيري فى الكرنك وهو من الحجر الجيرى ويبلغ ارتفاعه الاصلى ٤ر٧٠ متر .

٢ — تمثاله الاوزيرى فى ابيدوس وهو من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاعه ٣ر٨٠ متر .

٣ — تمثاله الاوزيري فى تانيس ولم يتبق منه غير نصفه العلوى وتدل مقاساته على أن ارتفاع التمثال الاصلى كان حوالى ٣ متر (٢١١).

حـ ـ تمثالان لسنوسرت الثالث في الكرنك وهما من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاع كل منهما حوالى ١٥ر٣ متر .

د ـ تماثيل حتشبسوت الاوزيرية في الدير البحرى وهي من الحجر الجيري وكان أكثرها ارتفاعا يبلغ حوالى ٥ر٧ متر .

هـ ـ تماثيل امنحتب الثالث وأهمها : ـ

١ ـ تمثاله الذى يمثله إلى جوار زوجته تى وهو من الحجر الجيرى ويوجد في المتحف المصرى الآن ويبلغ ارتفاعه ٧ أمتار. (٢١٢) .

٢ ـ تمثالا ممنون المشهورين وهما من حجر الكوارتزيت ويبلغ ارتفاعهما الاصلى ٢١ مترا (بما فيه ارتفاع القاعدة) .

و ـ تماثيل رمسيس الثانى واشهرها : ـ

١ ـ تماثيله أمام واجهه معبد ابى سمبل الكبير (شكل ٩١) وهى من الحجر الرملي ويبلغ ارتفاعها ٢٠ مترا.

٢ ـ تمثاله فى معبد الرمسيوم وهو من الجرانيت ويبلغ ارتفاعه الاصلى حوالى ٠ر١٧ مترا .

٣ ـ تمثاله فى ميت رهينة (منف) وهو من الحجر الجيرى الناعم البديع (الذى يكاد يحاكى المرمر فى شكله) ويبلغ ارتفاعه الاصلى ٠ر١٢ متر .

٤ ـ تمثاله الجالس أمام معبد الاقصر وهو من الجرانيت الرمادى ويبلغ ارتفاعه ٥ر١٣ متر .

٥ ـ تمثاله في ميت رهينة أيضا (الذى يوجد الآن فى محطة القاهرة) وهو من الجرانيت الوردى ويبلغ ارتفاعه حوالي ١٠ أمتار .

٦ ـ تماثيل أخرى متفرقة أهمها المقامة داخل فناء معبد الاقصر ويبلغ أكثرها ارتفاعا حوالى ٧ أمتار .

وهكذا انفرد رمسيس الثانى باكبر مجموعة من التماثيل الضخمة والمفرطة في الضخامة .

ولقد لفتت هذه الظاهرة أنظار الباحثين وربطوا بينها وبين ما عرف عن رمسيس من فرض عبادة نفسه فى معابد آلهية (أى ليست جنازية) ثم ربطوا بين رمسيس وبين امنحتب الثالث لأنهما اشتركا فى الناحيتين أى فى إقامة التماثيل المفرطة فى الضخامة وفى تأليه أنفسهما فى معابد آلهية . ورأوا فيها دليلا على ضعف سلطة الفرعون الروحية على شعبه نتيجة اضمحلال فكرة الملكية المؤلهة في نفوس المصريين ، ومن رأيهم أن هؤلاء الفراعنة لجأوا إلى التماثيل المفرطة فى الضخامة لتضخيم شخصياتهم واظهار البون الشاسع بينهم وبين رعاياهم ، وليشعروهم بالضآلة إلى جانبهم ، ثم لجأوا إلى تأليه أنفسهم لكى يرفعوا انفسهم إلى مصاف الآلهة ويكتسبوا ما للالهة من سلطان روحي على الناس . وبهذه الوسائل يستعيدوا مركزهم الروحي المتدهور (٢١٣) .

والحجج التى ساقها أصحاب هذا الرأى لتأييد وجهة نظرهم هى :ـ

« فى أوائل حكم امنحتب الثالث كانت الامبراطورية المصرية قد بلغت أوج مجدها فتدفقت الثروات الهائلة على البلاد وامتلأت مصر بمختلف الاجانب الذين اختلطوا بالمصريين ونقلوا إليهم الافكار الاجنبية الصالح منها والفاسد ، مما زعزع العقائد المصرية وخاصة ما يتصل منها بفكرة الملكية المؤلهة . فكان امنحتب الثالث أول فرعون يشعر بهذا التغيير ويلجأ إلى تلك المظاهر الخارجية

من تحت التماثيل المفرطة في الضخامة وإقامة معابد لتأليه نفسه وذلك لاستعادة مركز الفرعون الروحي المسلوب وتأكيد فكرة الملكية المؤلهة .

وبعد عصر امنحتب الثالث ازداد التدهور بسبب ثورة اخناتون التي زعزعت ثقة المصريين في فراعنتهم وجعلتهم يستخفون بهم، وخاصة بعد موت اخناتون وفشل مذهبه الديني وتسمية المصريين له «بمجرم أخت ـ أتون» ثم بخضوع الفرعون توت عنخ آمون لإرادة الكهنة والشعب وإلغائه عبادة آتون وعودته إلى طيبة عاصمة آمون .

وقد ظهرت آثار هذا الضعف في عهد توت عنخ آمون نفسه وكان حكمه قريب عهد بعصر اخناتون مما اضطر هذا الفرعون إلى تشييد معبد لتأليه نفسه في بلدة فرس بالنوبة أيضا .

وسار التدهور في طريقه ولكن الفراعنة بعد توت عنخ آمون انشغلوا هم ورعاياهم عن هذا التدهور بدفع الأخطار التي هددت الامبراطورية المصرية في آسيا وخاضوا غمار حروب كثيرة ضد أعداء البلاد لهذا الغرض.

وبعد انقضاء السنوات الأولى من حكم رمسيس الثانى أخذت حدة الصراع الخارجي تخف بالتدريج وانتهت حروب مصر مع الحيثيين بمعاهدة أبرمها رمسيس مع خاتوسيل ملك الحيثيين فانتهت مشاغل الفرعون الخارجية وتفرغ للمسائل الداخلية فظهرت أمامه مشكلة تدهور فكرة الملكية المؤلهة فلجأ الفرعون إلى المظاهر الخارجية المعتادة لتوكيد هذه الفكرة في نفوس شعبه وكانت مبالغته في هذه المظاهر دليلا على شدة تدهورها ففضلا عن تماثيل معبد أبى سمبل وتأليه نفسه في هذا المعبد هناك تمثاله المفرط في الضخامة المقام في معبد الرمسيوم

وتماثيله أمام معبـد الأقصر وتماثيله الضخمة في منف (ميت رهينة) ثم هناك معابد التأليـه العديدة التى شيدها فى النوبة ولم يكن معبد أبى سمبل الكبير إلا واحدة لهـــا .

هكذا أكثر رمسيس من مظاهر التعويض عن ضعف نفوذه الروحي فى نفوس رعاياه وإكثاره فى هذا المضمار فى حد ذاته دليل على شعوره المتزايد بهذا الضعف وانصراف رعاياه عن فكرة الملكية المؤلهة .

ثانيا : أن التماثيل المفرطة فى الضخامة لم تظهر فى مصر فى الفترات التى بلغت فيها سيطرة الفرعون الروحية والدينية ذروتهـا وخضع الشعب لهذه السيطرة خضوعا تاما . والمثال على ذلك فراعنة الدولة القديمة وبخاصة بنـاة الأهرام الذين رغم امتلاكهم لجميع إمكانيات صنع مثل هذه التماثيل فإنهم لم يفعلوا. ولم يقيموا معابد لعبادتهم فى حياتهم لأنهم لم يجدوا فى أنفسهم حاجة إلى أمثال هذه المظاهر الخارجية فقد كان الشعب فى عهدهم يؤمن بفكرة الملكية المؤلهة إيمانا حقيقيا » .(٢١٤)

هذه هى حجج أصحاب الرأى القائل بأن تماثيل أبى سمبل الضخمة ما هى دليل على شعور الفرعون بنوع من النقص الداخلى وأنها مظاهر للتعويض عن هذا النقص ، ولاشك أنه رأى مثير لأنه يتخذ من أكثر التماثيل فى مصر الفرعونية إفراطا فى الضخامة ، دليلا على إحساس أصحابها بنوع من الضآلة !!

غير أن هذا الرأى لايمكنه أن يثبت أمام النقد بسبب اتجاهه نحو التعميم، والرد عليه بسيط ، وهو أنه لو كانت التماثيل المفرطة فى الضخامة قد أقيمت لتعويض ضعف فكرة الملكية المؤلهة لاستمرت إقامتهـا فى عهد الملوك الذين

جاءوا بعد امنحتب الثالث حتى عصر رمسيس الثانى ، وبعد عصره أيضا .

ولذلك ، فان حل هذه المشكلة يكون عن طريق التخصيص لا التعميم ، أى بدراسة ظروف كل ملك أقام التماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة . وقد أشرنا فى مواضع متفرقة قبل ذلك إلى بعض هذه الظروف ، وفيما يلى عرض متكامل لها .

أول ما نلاحظه على ظروف إقامة التماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة ، أن هناك اتفاقا غريبا بين إقامة هذه التماثيل وبين وجود ناحية من نواحي الاضطراب فى الحكم ، أو مشاكل من نوع معين واجهت الفرعون نفسه الذى أقام هذه التماثيل . فمثلا يبدو من دراسة تاريخ الأسرتين الرابعة والخامسة ، أن حكم أوسركاف أول ملوك الأسرة الخامسة كان يشوبه شيء من الاضطراب ، أو عدم الاستقرار . وتدلنا على ذلك قصة «خوفو والسحرة» التى جاء فيها أن أوسركاف هذا واثنين من خلفائه هم أطفال زوجة أحد كهنة الشمس المسماة « رود ـ ددت » التى عاشت فى عصر خوفو ، وأن هؤلاء الأطفال ينتسبون للاله رع نفسه وأن هـذا الإله بشر رود ـ ددت بأن أبناءها سيتولون عرش مصر . (٢١٩) وهذا معناه أن أوسركاف كان يشعر بضعفه فى أحقيته فى العرش لسبب ما .

ويبدو أن سنوسرت الأول واجه أيضا صعوبات أمام اعتلائه العرش كما تدلنا على ذلك قصة «سنوهى» التى يستفاد منها أن « سنوهى » هذا كان موظفا كبيرا فى بلاط الفرعون امنمحات الأول وأنه كان يرافق إبنه سنوسرت (الأول) فى حملة ضد الليبيين وعندما علم بوفاة امنمحات الأول وإستراع

ابنه سنوسرت إلى العاصمة ليتسلم الحكم ، فر سنوهى هاربا إلى فلسطين. ويقول في أسباب فراره أنه فكر أن الشجار قد يقوم هناك (٢١٦) (في العاصمة). وهذا يدلنا على أن سنوسرت كان يواجه منافسين أقوياء على العرش . هذا بالاضافة إلى أن سنوسرت الأول وغيره من الملوك الاوائل في الاسره الثانية عشرة كانوا يواجهون خطر نفوذ أمراء الاقطاع الاقوياء كما ذكرنا فيما سبق .

أما سنوسرت الثالث ، فالمعروف من تاريخه أنه دخل في صراع شديد مع أمراء الاقطاع وتمكن أخيرا من كسر شوكتهم وربما أقام تماثيله الضخمة في الكرنك إرهابا لهم .

وبالنسبة لحتشبسوت فقد واجهت مصاعب داخلية أيضا بعضها من منافسيها على العرش وعلى رأسهم تحتمس الثالث ، وبعضها من عدم قبول المصريين لحكم النساء . ولذلك اخترعت قصة مولدها الإلهي من صلب الاله آمون وهي القصة التي صورتها على جدران معبدها في الدير البحري .

كذلك الحال بالنسبة لامنحتب الثالث ، فقد صور أيضا قصة مولده الالهي من صلب الاله آمون على جدران معبد الاقصر ، ويبدو أن السبب في ذلك أنه لم يكن صاحب الاحقية في العرش (٢١٧) ، وربما واجه منافسين أقوياء . ونلاحظ أن أمنحتب الثالث مثّل زوجته إلى جانبه في تمثاله الضخم بنفس حجمه ، وكانت « تي » أيضا من دم غير ملكي بل كانت من الشعب . أى أن كلا الزوجين لم يكونا من السلالة الملكية الخالصة صاحبة الحق الشرعي في وراثة العرش طبقا لمبدأ وراثة العرش في مصر الفرعونية .

ولم يكتف امنحتب باقامة التماثيل الضخمة ، بل كان أول فرعون يقيم تماثيل مفرطة في الضخامة . وكان أول فرعون أيضا يفرض عبادة نفسه

كاله . وقد أطلق على نفسه فى معبد صلب بالنوبة لقب « الاله الاكبر رب السماء » (٢١٨) .

وأخيرا ، فان رمسيس الثانى الذى يبدو من كثرة ماشيده من آثار بزّ فيها جميع الفراعنة السابقين واللاحقين ، ومن كثرة ما أقامه من التماثيل الضخمة والمفرطة فى الضخامة ، بالاضافة إلى تأليه نفسه فى عدة معابد ، يبدو من كل ذلك أنه كان مغرما بتمجيد نفسه أى أن ميله لإقامة التماثيل المفرطة فى الضخامة وتأليه نفسه كان غراما شخصيا بتمجيد الذات أو بعبادة الذات . ويؤكد ذلك أنه لم يكتف باقامة هذه التماثيل والمعابد العديدة التى اله فيها ، بل كان يمحو اسماء أسلافه من على آثارهم ليضع إسمه مكانها .

ومما يؤكد أيضا ولع رمسيس الثانى بتمجيد ذاته وعبادة ذاته أنه صور نفسه فى معبد أبى سمبل الكبير (على أحد جدران الغرفة اليمنى التى تتفرع من بهو الاعمدة) فى هيئة الآلهة (حيث فرض عبادته كاله) وعلى رأسه قرص الشمس . وقد كتب فوق هذه الصورة « رمسيس الاله العظيم » . ثم صور نفسه فى هيئة ملك يلبس التاجين وكتب فوق هذه الصورة « رمسيس الاله الطيب » وتمثله هذه الصورة وهو يركع أمام صورته كاله ويقدم قربانا من السوائل ، أى أنه رسم نفسه وهو يتعبد إلى نفسه ! ! بل والأكثر من ذلك فقد كتب فوق هذا المنظر « تقديم قربان النبيذ (من رمسيس الملك) إلى والده (رمسيس الاله) ! ! (٢١٩) . وقد تندر أحد الباحثين على ذلك بقوله : « إن هذا يشبه السياسى الذى يشغل منصب رئيس الوزراء ومنصب وزير الخارجية فى نفس الوقت ، ويبعث بالمراسلات بوصفه وزيرا للخارجية إلى نفسه بوصفه رئيسا للوزراء ! ! (٢٢٠) .

من كل هذا يمكننا القول بأن التماثيل الضخمة التى أقامها بعض الملوك قد

أقيمت لدوافع سياسية إذ كان هؤلاء الملوك يواجهون مصاعب وأخطار من منافسين لهم ، إما على العرش أو على السلطة والنفوذ ، فلجأ هؤلاء الملوك إلى تضخيم أنفسهم لاشعار منافسيهم بضآلتهم بالنسبة لهم ولارهابهم ، وهذه الظروف تنطبق على تماثيل أوسركاف وسنوسرت الأول وسنوسرت الثالث وحتشبسوت وامنحتب الثالث .

أما بالنسبة لرمسيس الثانى ، فقد كانت نزعاته الشخصية وولعه غير العادي بتمجيد ذاته هى الدوافع الأساسية وراء كثرة تماثيله الضخمة والمفرطة فى الضخامة ، بل وكثرة مبانيه الضخمة كما ذكرنا عند حديثنا عن العمارة . ويزكى هذا الرأي المثال الذى أوردناه بشأن الطريقة التى اتبعها رمسيس فى تمثيل عبادته لنفسه كما على جدران معبد أبى سمبل .

فن التصوير فى مقابر الاشراف فى طيبة
كمرآة للحياة المصرية فى عصر الأمبراطورية

أشرنا فى مواضع سابقة من كتابنا هذا ، إلى أن فن التصوير ظهر على الآثار المصرية منذ عصر ماقبيل الأسرات ، وذلك على جدران مقبرة الكاب (الكوم الأحمر) ولكنه لم يستمر بعد ذلك كما استمر فن النقش البارز. وقلنا إن فن التصوير تكرر ظهوره فى مقابر الدولة القديمة ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك المنظر المسمى « أوزميدوم » . ولكنه فى أغلب الأحوال ، ظهر على جدران غرف الدفن فى المقابر وخاصة فى الأسرة السادسة ، لا على جدران مزاراتها . وقد يرجع السبب فى ذلك إلى أن التصوير أقل تحملا لتقلبات الجو من النقش البارز الذى استخدمه المصريون فى آثار الملوك ابتداء من عصر خوفو كما ذكرنا (راجع ص ٣٦٤) . كما يرجع أقدم نقش غائر فى مقابر الأفراد إلى عصر خفرع على مايرجح ، وذلك فى مقبرة « مين – خا – إف » فى الجيزة التى يغلب أنها ترجع لذلك العصر (٢٢١) .

ثم أوضحنا أن التصوير بدأ ينتشر على جدران المقابر على نطاق أوسع فى عصر الاضمحلال الأول ، ثم فى عصر الدوله الوسطى ، وخاصة فى مقابر الأقاليم مثل مقابر أمراء بنى حسن بالمنيا . وقد ساعد استخدامه على ظهور الحركة والحيوية فى رسوم هذه المقابر .

غير أن أروع إنتاج المصريين فى فن التصوير ، وأعزره قاطبة ، هو إنتاجهم على جدران مقابر الأشراف فى طيبة الغربية فى عصر الدولة الحديثة حتى ليعتبر ذلك العصر بحق ، العصر الذهبى للتصوير المصرى القديم .

وقد ذكرنا فيما سبق أن مقابر الاشراف هذه ، هى مقابر صخرية أى

منحوتة فى الصخر كما شرحنا أيضا الطراز العام للمقبرة ونظام توزيع الرسوم على جدرانها ما بين رسوم دنيوية ورسوم دينيـة وكذلك أنواع الرسوم الدينية (راجـــع ص ٣١١ وشكل ٤٧ أ) .

الطرق الفنيـة فى إعداد الجدار للتصوير وفى تنفيـذ تكويناته :

إن الصنعة الفنية Technique التى اتبعت فى تمهيد جدران هذه المقابر وإعدادها للتصوير ، هى نفسها التى سبق اتباعها منذ عصر الدولة القديمـة . وتتلخص فى استخدام شيد (ملاط) الطين أو الجبس لتسوية جدار المقبرة . وكان شيد الطين يخلط بالتبن لتقويته ثم يغطى بطبقة رقيقة لا يزيد سمكها على ملليمترين من الملاط المكون من خليـــط الجص ومسحوق الحجر الجيرى ثم يدهن بطبقـة من الطلاء (٢٢٢) . كما كان الجبس يستخدم فى ستر عيوب الجدران ، وتسوية غير المنتظم منها ، ثم تفرش على هذه البطانة طبقة أخرى من جبس مشابه ولكنه أكثر نعومة من الأول لعمل سطح أملس . وكثيرا ما كان هذا السطح يبيض لسد مسامه قبل التصوير عليه (٢٢٣) .

وقد ذكرنا فيما سبق (ص ٣٥٩) أن التصوير المصرى من النوع المعروف باسم التمبرا Tempera أى الذى تستخدم فيه الألوان المائية بعد خلطها (وهى على شكل مسحوق) بمادة لاصقـة لتثبيتها على الجدران . وقد ذكرنا أيضا أنواع المواد اللاصقة التى استخدمت لهذا الغرض .

أما الالوان التى استخدمت فى التصوير فكانت تتخذ كلها من مواد معدنية توجد فى التربة المصرية فيما عدا اللون الاسـود الذى كان يتخذ من السناج فى الغالب . فكان اللون الاخضر يتخذ من مركبات النحاس واللـون الاحمر من أكاسيد الحديد واللون الاصفر من المغرة الصفراء أو الرهج الاصفر . واللون

الابيض من مسحوق الحجر الجيرى . أما اللون الازرق فكان المصريون يحصلون عليه بتسخين السيليكا مع أحد مركبات النحاس ربما يكون الملاخيت .

وكان المصورون المصريون فى بعض الاحيان ، يدهنون الرسوم بعد تلوينها بنوع من البرنيق (الورنيش) ويتخذونه من أحد أنواع الراتنج ، لحماية الالوان من التقلبات الجوية ، ولكنهم غالبا ما اقتصروا في استخدام البرنيق على اللونين الاحمر والاصفر فقط (٢٢٤) .

أما الفرشاة المستخدمة فى التصوير فكان المصريون يصنعونها من حزم من الالياف الرفيعة أو من قطعة من الخشب ذى الالياف بعد هرسها من أحد طرفيها بحيث تنفصل وتصير كالفرشاة (٢٢٥) .

وبالنسبة لطريقة الرسم على الجدران، كان الفنان ، بعد تهيئة سطح الجدار، يبدأ برسم خطوط أفقية تقسم الجدار إلى عدة صفوف أفقية يتراوح إرتفاعها بين ثلاثين وأربعين سنتيمترا مستخدما في ذلك حبل رفيع مغموس فى اللون الاحمر ، ثم يقسم كل صف إلى مجموعة من المربعات أو المستطيلات المتجاورة يرسم في كل منها مشهدا أو منظرا . وتمثل المناظر المتجاورة احداثا متعاقبة تبدأ من الصف الاسفل . ففي مناظر الزراعة مثلا كانت تتعاقب أحداث او مشاهد البذر فالحصاد فالدرس . وفي كثير من الاحيان كان الفنان يعبر عن البعد المكانى للأشياء برسمها فى الصفوف العليا ، وعن قربها برسمها فى الصفوف السفلى .

أما في ضبط نسب الاشكال ، وخاصة الاشكال الآدمية ، فقد كانت الطريقة الغالبة هي استخدام « مربعات النسب » وإن كان الفنانون في عصر

الدولة القديمة قد بدأوا باستخدام طريقة أخرى قبل معرفتهم مربعات النسب، تتلخص في رسم خط طولى ينصف الجسم ثم خطوط أفقية تتقاطع مع الجسم. وكانت نقط تقاطع هذه الخطوط مع الخط الطولى تحدد بدوائر حمراء ، كما كان طول القدم يحدد بنقطتين حمراوتين أيضا ، وهذا يشير إلى أن المصريين اعتبروا القدم وحدة لقياس طول الجسم ، فكان الجسم الواقف مثلا يبلغ طوله ستة أقدام .

وقد ظهرت طريقة مربعات النسب منذ عصر الدولة القديمة أيضا . وكانت هذه المربعات ترسم على الجدران بخطوط حمراء فتبدو على هيئة شبكة . ويبلغ طول الجسم الواقف ١٨ مربعا والجالس ١٥ مربعا . ولكن لم يكن هذا العدد ثابتا فقد وصل فى العصر المتأخر إلى ٢١ مربعا مما يدل على تعدد قوانين النسب عند الفنانين المصريين .

أثر الحياة المترفة فى عصر الامبراطورية فى فن التصوير

من المعروف أن عصر الدولة الحديثة هو العصر الذى كانت فيه طيبة عاصمة للامبراطورية المصرية ،عندما تدفقت الثروة عليها وأظلها المجد العريض، حتى لقد أصبحت أشبه بكعبة العالم المعروف فى ذلك الوقت . فكانت الوفود تقصدها من كافة أرجاء العالم إما لتقديم الجزية لفرعونها العظيم إذا كانت قادمة من البلاد التى تدخل ضمن ولايات الأمبراطورية المصرية ، أو لتقديم الهدايا تجنبا لبطشه إذا كانت من البلاد الأخرى التى تقع فى نطاق نشاط الجيوش المصرية . أو طمعا فى ذهبه إذا كانت خارج هذا النطاق ، ومثال ذلك بابل التى كان ملكها يصف مالدى فرعون مصر من الذهب بأنه « كالتراب » فى كثرته .

هكذا ذاع « صيت » طيبة ، وذاعت شهرة ثروتها وذهبها ، واستمرت هذه الشهرة تدوى فى وعى الزمن حتى بعد زوال الامبراطورية المصرية وذهاب مجد طيبة وعزها بعدة قرون ، فتردد أصداء مجدها وذهبها فى أحد أناشيد الالياذة ، إذ يقول هوميروس فى هذا النشيد :

هناك فى طيبـــة المصرية ، حيث تلمع أكوام سبائك الذهب النفيس ...

طيبة ذات المائة باب حيث يمر فى شبه مشية عسكرية ...

أربعمائة من الرجال الأبطال بخيلهم وعرباتهم ..

من كل باب من أبوابها الضخمة ... (٢٢٦) .

فى ظل هذا المجد العريض وتلك الثروة المتدفقة ، عاش أهل طيبة أحلى أيامهم ، فبعد أن جدوا وتعبوا منذ أن تخلصوا من الهكسوس وتمكنوا من بناء أكبر أمبراطورية فى عصرهم ، واستغرق ذلك منهم النصف الاول من الأسرة الثامنة عشرة ـ بدأوا منذ النصف الثانى من عصر هذه الأسرة فى الإخلاد إلى الراحة والدعة ، والتمتع بثمار كدهم وفتوحاتهم . وعاشوا حياة ناعمة وادعة فرقت مشاعرهم وتهذبت أحاسيسهم ، وانعكس ذلك كله على فنونهم فسادت فيها الرقة والنعومة والليونة .

وفى المجتمعات المترفة ، وخاصة فى العصور القديمة ، يلعب العنصر النسائى (الحريم) دورا هاما . وقد أكثر المصريون من النساء فى قصورهم ومنازلهم ، وأغلبهم من أسيرات الحرب والجوارى والإماء . إتخذ المصريون منهن محظيات واتخذت المصريات منهن وصيفات .

وكان لغلبة العنصر النسائى فى قصور المصريين من أشراف طيبة ، ولحياة

الترف التي عاشوهـا ، والتي تجلت بوضوح فى صـــور المآدب والحفلات ومجالس الطرب التى أكثروا من رسومها على جدران مقابرهم، كان لكل ذلك أثر في غلبة رسوم النساء فى فن التصوير في ذلك العصر .

لهذه الاسباب كلها ، ولما كانت خصائص الرقة والليونة ووضوح التعبير التي تميز بها فن التصوير فى ذلك العصر تظهر أكثر وضوحا في رسوم النساء ، فقد انتقينا من رسوم النساء في ذلك العصر عدة أمثلة (الاشكال من ٩٤ـ١٠٠) لتكون موضوعا لدراستنا . وهذا التوحيد لنماذج الدراسة يساعدنا على إبراز أوجه المقارنة ، مما يمكننا من تتبع مراحل تطور فن التصوير خلال ذلك العصر بطريقة أكثر وضوحا ، والتعرف على الخصائص المختلفة التى تميزت بهـا كل مرحـــلة .

ولكن قبل أن نبدأ هذه الدراسة، من المناسب أن نستعرض أبرز موضوعات التصوير على جدران هـذه المقابر ، حتى يمكن إعطاء صورة متكاملة عن حياة المصريين فى طيبة ومظاهر نشاطهم فى ذلك العصر .

موضوعات التصوير فى عصر الدولة الحديثة وما استجـد منها

إمتلأت جدران مقابر الأشراف بمناظر تمثل نفس الموضوعات التى سادت فى عصر الدولتين القديمة والوسطي ، وفي مقدمتها تلك التي تتصل بالنشاط الإقتصادى الرئيسى فى البلاد ، مثل الزراعة ومراحلها المختلفة من حرث وبذر وحصاد ، ومثل تربية الحيوان . ولم تتعرض هذه الموضوعات لتغير كبير فى جوهرها يميزها عما كانت عليه فى العصور السابقة (أى من ناحية المضمون) فيما عدا بعض تغيرات طفيفة اقتضتها الحياة الميسرة الجديدة التى عاشها أشراف

طيبة فى عصر الدولة الحديثة . ومثال ذلك ظهور رسوم رى الحدائق بوضوح ، مما يدل على ازدياد اهتمام المصريين فى ذلك العصر بانشاء الحدائق ضمن قصورهم ، أى اهتمامهم بالجوانب الجمالية في مبانيهم ، وهى في الوقت نفسه تعكس عشقهم لجمال الطبيعة الذى يتمثل فى أزهارها وورودها ، ونلاحظ ذلك فى رسومهم فقد أكثروا فيها من رسم الزهر ، فمنها مايضعونه على موائدهم ، ومنها مايصنعونه على هيئة أكاليل تحلى به النساء رؤوسهن ، أو على هيئة قلائد تحلى به جيدهن . ولاتخلو مآدب المصريين فى ذلك العصر من صور الزهور يمسك بها الرجال والنساء وهم يستمتعون باستنشاق أريجها (شكل ٩٤) .

ومن المناظر التى ترجع لعصر الدولتين القديمة والوسطى وحافظت على طابعها العام في رسوم مقابر الاشراف ، مناظر الصناعات المختلفة كالصناعات الزراعية وصناعة الجلود وصناعات النجارة والخشب (صناعة الاثاث وغيره) وصناعات الاحجار (نحت التماثيل والتوابيت) والمعادن (الذهب والنحاس) وصناعات الفخار وغير ذلك .

غير أن هناك صناعة جديدة استحدثت فى ذلك العصر وهى صناعة العربات الحربية . فمن المعروف أن هذه العربات لم تعرف فى مصر قبل عصر الهكسوس . وفى أوائل عصر الدولة الحديثة كان المصريون يستوردونها من غربى آسيا ثم أخذوا يصنعونها بانفسهم وأنشأوا الورش الخاصة بهذه الصناعة .

ومن المناظر التى استمرت كما كانت فى عصر الدولتين القديمة والوسطى ، مناظر الصيد والقنص ، وخاصة مايمثل منها صاحب المقبرة فى رحلة صيد مع اسرته . غير أن مناظر الدولة الحديثة تتميز بطابع اكثر ألفة وانسانية عن مناظر العصور السابقة . فبينما نجد زوجة وبنات صاحب المقبرة فى مناظر العصور

السابقة ممثلة بعيدا عنه وهو يصطاد في القارب ، نجد في مناظر الدولة الحديثة أن الزوجـــة اقتربت منه فوقفت خلفه وهى تطوقه بذراعها فى حنان ، بينما جلست الإبنة فوق القــارب وهى تمسك برجل والدها (٢٢٧) . ولاشك أن هذا التعبير الجديدالذى حل محل الأسلوب الصارم فى العصور السابقة ، يتمشى مع ما اتصف به المصريون فى عصر الدولة الحديثة من رقة المشاعر وما تميزت به حياتهم من ألفة ورقة وإحساس عاطفى غامر .

وإلى جانب هذه الموضـوعات التى استمرت من عصر الدولتين القـديمة والوسطى فى مجملها ،ظهرت موضوعاتجديدة تماما وفى مقدمتها الموضوعات التى تتصل بالنشاط الخارجى وفتوحات المصريين وأبهة الامبراطورية . مثل مناظر الوفود الأجنبية وهى تقدم الجزية والهدايا لفرعون مصر أو لوزيره . واكمل واوضح مثال لها المنظر الممثل فيمقبرة رخميرع وزير الفرعون تحتمس الثالث (٢٢٨) . فنشاهد هذه الوفود مرتبة على أحـد جـدران المقبرة في خمسة صفوف افقية وقد حمل افرادها أنواع الجزية أو الهـدايا من منتجات بلادهم وهم يتجهـــون الى حيث وقف الوزير رخميرع الذى يستقبلهم بوصفــــه وزير الجنوب ونائب الفرعون . ربما لكى يقدمهم بعد ذلك بدوره أو يقدم رؤسائهم الى الفرعـون . ففى أعلى الصفوف مثل وفد بلاد بونت (الساحل الشمالي للصومال) (*) يليه في الصف الاسفل وفد جزيرة كريت ، يليـه

(*) اختلاف المدلول الجغرافي لهذه البـلاد عند المصريين القدماء باختلاف العصور ، ولكنه لا يخرج عن نطاق الساحل الافريقي للبحر الأحمر . فقد كان المصريون يطلقون هذا الاسم على البلاد التى يحصلون منها على البخور ، مما ينطبق على هذا الساحل أكثر من انطباقه على الساحل الاسيوى المقابل . وذلك فيما عـدا منطقة حضرموت المطلة على المحيط الهندي والتى يتوفر فيها أنواع جيدة من البخور ، وقد اشتهرت بذلك في العصور القديمة =

وفد بلاد النوبة ، يليه وفد بلاد الشام ، يليه صف من الأسرى والإماء النوبيين والسوريين فقط . ويلاحظ أن هذا الترتيب يتفق الى حد كبير مع قرب هذه البلاد أو بعدها عن مصر . فان بلاد بونت التي مثل وفدها في أعلى الصفوف هى أبعد المناطق عن مصر نحو الجنوب ، وجزيرة كريت التى يأتى وفدها فى الصف الثانى ، هى أبعدها نحو الشمال ، يليها النوبة وهى أقرب من بونت إلى الجنوب من مصر ثم الشام وهى أقرب من كريت إلى الشمال من مصر. كذلك يلاحظ أن الأسرى والإماء الممثلين في أسفل الصفوف ، هم من النوبيين والسوريين فقط ،أى من البلاد التى غزتها مصر بحد السيف ، وكانت ترسل إلى مصر الأسرى والاماء والعبيد ضمن جزيتها السنوية . وقد ظهر بين هؤلاء نساء نوبيات وسوريات وهن يمسكن بأطفال صغار ، وذلك يوضح لنا تزايد العنصر الأجنبى فى طيبة وخاصة من النساء .

وقد ظهر أفراد كل وفد يحملون منتجات بلادهم . وقد تكررت بعض هذه المنتجات مع الوفود . غير أننا نلاحظ أن المنتجات التى لا تتكرر مع الوفود الأخرى، هى التي تميز الانتاج الرئيسى للبلاد التى جاء منها الوفد . فمثلا نلاحظ أن وفد بونت قد جاء بشجرة بخور موضوعة فى أصص يحملها رجلان . وأن وفد كريت يحمل الأوانى المنوانية ذات الزخارف الحلزونية. وأن وفد النوبة قد أحضر زرافة ، كما أن إثنين من أفراده يحملان أطباقا بها حلقات من الذهب . ورغم أن حلقات الذهب ظهرت بين منتجات بعض الوفود الأخرى

والوسطى . ولكن المرجح أن المصريين لم يجازفوا بالابحار اليها لصعوبة عبور البحر الأحمر وبوغاز باب المندب وخطورته على السفن فى تلك العصور . وفى العصر الذى نحن بصدده أى عصر تحتمس الثالث ، يرجح أن مداول بونت عند المصريين كان الساحل الشمالى لجمهورية الصومال الحالية ، كما تدلنا على ذلك القرائن الأثرية والنباتية والحيوانية (٢٠٨) .

إلا أنها لم تمثل وقد حملها أفراد الوفد مثلما فعل وفد النوبة . ولعل الفنان أراد بذلك أن يشير إلى أن الذهب من بين المنتجات الهامة لبـــلاد النوبة . وكان الفنان المصرى مغرما بهذا النوع من «الإيماءات» إلى الأشياء التى تتميز بأهمية خاصة فى رسومه . أما وفد الشام فقـد جاء بحصان وعربة حربيــة وفيل . ويبدو أن المصريين قد تبين لهم تفوق الأفيال الأسيوية على الأفيال الأفريقية، وهى الناحية التي لم يدركها البطالمة فيما بعد ، إلا بعد أن استخدموا الأفيـــال الافريقية ، إذ تبين لهم شراستها وصعوبة قيادتها بالنسبة للأفيال الأسيوية .

ومن المناظر التى استجدت فى هـــذا العصر والتى كانت من نتائج نشاط الإتصالات الخارجية للمصريين فى عصر الامبراطورية ، مناظر السفن الاجنبية وهي ترسو في الموانى المصرية وقد جلبت سلعها للمقايضة . ومن ذلك مناظر السفن السورية (٢٣٠) ومناظر السفن اليونانية (٢٣١) .

ومن السمات المميزة للرسوم فى مقابر الأشراف تمثيل صاحب المقبرة على جدران مقبرته وهو يمارس اختصاصاته فى مجال عمله الوظيفى . وقـد أشرنا لذلك فيما سبق (راجع ص ٣١٦) . ولاشك أن هذه الظاهرة تدل على وجود « اختصاصات » محددة للموظف المصرى فى عصر الأمبراطورية أو عـــلى الأقل أكثر تحديدا بالنسبة للعصور السابقة عندما كان صاحب المقـبرة يمثل وهو يشرف على أعمال متعددة أغلبها تتصل بضيعته وأملاكه ، ولا يظهر بينها إختصاص محدد . وربما يرجع ظهور هذه « الإختصاصات المحـددة » لرجال الدولة فى عصر الأمبراطورية إلى سببين : أولها إتساع الدولة المصرية وبالتالي تعقد اجراءاتها مما استدعى ظهور ما نسميه « بالتخصص » . ولعل فى انشاء وظيفتين للوزارة إحداها للجنوب والأخري للشمال (راجع ص ٩٥) بدلا من

وظيفة واحدة كما كان الشأن في العصور الماضيـة ـ لعل في ذلك مايشير إلى الإتجاه نحو هـذا « التخصص » . أما السبب الثانى فربما يرجع إلى اختفاء الطبقة الأرستقراطية في هذا العصر وظهور الطبقة الوسطى التى يركز أفرادها على وظائفهم باعتبارها أساس مكانتهم الاجتماعية وذلك على العكس من أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين مثلوا على مقابر عصر الدولتين القـديمة والوسطى والذين كانت أملاكهم وضياعهم هي أساس مكانتهم الإجتماعية .

هذا عن الموضـوعات التى انتشرت في تكوينـات التصوير في مقـابر الاشراف فى عصر الدولة الحديثة، سواء ما استمرمنها من عصرالدولتين القديمة والوسطى ، أم ما استجد فى عصر الدولة الحديثة .

مدى تعبير فن التصوير عن «التغيير» في عصر الأمبراطورية .

أما بالنسبة لمدى تعبير فن التصوير عن جوانب التغيير في اسلوب حياة المصريين في ذلك العصر ، وعما ساد حياتهم من ترف ودعة وماتميزوا به ، خلال ذلك العصر وخاصة خلال النصف الثانى منه ـ من رقة وليونه وألفـة تجلت في رسوم النساء بوجه خاص ، فالذى نلاحظـه في هـذه الرسوم أنهـا تعبر عن إحساس مرهف فى تصوير الإناث، كما كثرت فيها حالات التحرر من قواعد الفن المصرى التقليدية بالنسبة للعصور السابقة . ولاشك أن هذا التحرر نتيجة لقبول المصريين لمبدأ التغيير بعد اختلاطهم بالشعوب الأجنبية سـواء في بلاد هذه الشعوب أم فى مصر نفسها، بمن كان يفدإليها من أفراد هذه الشعوب وماكان يدخل قصور المصريين منهم وخاصة من نسائهم ، حيث يتخذ المصريون منهن زوجات أو محظيات أو وصيفات .

وقد بدأت بوادر التغيير من التقاليد القديمة نحو الروح الجديدة تظهر منذ عصر تحتمس الثالث ، وهى المرحلة الاولى في تطور فن التصوير فى طيبة في

عصر الدولة الحديثة . وتمثل هذه المرحلة مناظر مقبرة رخميرع ويطلق مؤرخو الفن على هذه المرحلة اسم مرحلة « الاركايزم » أى « التمسك بالقـــديم » Archaism (٢٢٢) نظرا لأن الرسوم كان يسودها طابع رسوم العصور السابقة على عصر الدولة الحديثة ، فقد كان عصر تحتمس الثالث مازال قريب العهـد بطرد الهكسوس فكانت الروح القومية التي نشأت بعد طرد الغاصب مازالت متأججة في نفوس المصريين ، ويصحبها إحياء لأمجاد الماضي والتمسك بالتراث القديم. كذلك كان المصريون مازالوا مشغولين بالحـروب والفتوحات الخارجيـة ولم يلقوا السلاح بعد . ولكن تدفق الثروة على مصر ودخول العناصر الأجنبيـة إلى البلاد أخذ يحـدث نوعا من التغيير . ونلاحظ بوادر هـذا التغيير بين ثنايا الطابع الغالب للقديم في منظر حفلة النساء في مقبرة رخميرع (شكل ٩٤) . ففي هذا المنظر ظهرت النساء مصفوفة في أشكال متراصة متشابهة وراء بعضها وفي أوضاع جامدة . وهذا لاشك تحقيقا لمبدأ « الوقار » الذى يسود الأشـكال المصرية حتى فى رسوم المآدب ومجالس الطرب . ويتجلى ذلك الجمود أيضا في رسم الفتاة التى تعزف على العود (الصف العلوى إلى اليسار) ، فقد رسمها الفنان وهى ترتكز على العود في وضعة جامدة . ويظهر الجمود أيضا في أشكال السيدات اللائى يجلسن أمامها وهن يصفقن ، إذ المفروض أنهن يقمن بذلك لإحـداث الإيقاع على نغمات العود الذى تعزف عليـه الفتاة . ولكن الفنان فصـل بينهن وبين الفتاة وجعلهن يواجهن الوصيفات اللائى يقدمن لهن الشراب . وهـــذه الأوضاع كلها من الأوضاع القديمة التى جعلت من رسوم هذه المقبرة نموذجا لمرحلة « الاركايزم » .

أما نواحي التغيير والتجديد التي كانت من بوادر تأثير الروح الجـديدة ، فتظهر فى تحرر الفنان من الأوضاع المألوفة وذلك في رسم إحدي الوصيفـات

فى وضع غير مألوف ، أى من ثلاثة أرباع جسمها (الصف الأسفل إلى اليمين). وقد مثلها الفنان وهى تستدير في حركة رشيقة لتصب الشراب لإحدى المدعوات ، ولو أنه أخطأ في رسم قدميها . كذلك ظهر شىء من الليونة فى رسوم الوصيفات وهن ينحنين فى رشاقة لصب الشراب للمدعوات ، أو لتزيين جيدهن بقلائد الزهر . وقد أضفت الطريقة التى اتبعها الفنان في رسم جدائل شعورهن وهى تنسدل على وجوههن كالخمار الأسود الشفاف،أضفى ذلك على وجوههن نعومه وجاذبية . وقد وضح الفنان بالكتابة الحديث الذى يدور بين الوصيفات والمدعوات . ومن ذلك أن الوصيفة المرسومة من ثلاثة أرباع جسمها تخاطب السيدة التى تصب لها الشراب قائلة « لروجك (كا) مع التمنيات بيوم سعيد ».وبديهى أن هذا يدل على أنالمصريين كانوا يعتبرون كل شراب أو طعام يرسم على جدران المقبرة هو بمثابة قربان يقدم للروح أو « الكا ».

وفوق السيدات اللائى يصفقن دوّن الفنان عبارة معناها غامض ولكن ربما يكون مؤداها أنهن يتساءلن عما إذا كان الشراب الذى يقدم لهن يؤدى إلى فقدان الوعي . أما العبارات المكتوبة فى الصف الأسفل إلى اليسار فهى تدلنا على مدى إغراق الفن المصرى فى المثالية . فهى تصف السيدة الجالسة تتلقى الشراب من الوصيفةالواقفة أمامها بما يفهم أنها « والدة الوزير رخميرع »(٢٣٣) ومعنى ذلك أنها متقدمة فى السن ولكنها رغم ذلك مثلت فى هيئة فتاة فى مقتبل العمر وميعة الصبا . وقد ميزت عن باقى المدعوات ــ اللائى ظهرن يجلسنعلى حصر ــ بأن ظهرت تجلس على كرسى كما اختصت وحدها بمائدةتزخر بألوان الطعام الفاخر .

من هذا نرى أن رسوم حفلة النساء في مقبرة رخميرع قد ظهرت فيها بوادر

تغير طفيف من الأوضاع القديمة للفن المصرى إلى الإتجاهات الجديدة .

والمرحلة الثانية في تطور فن التصوير فى طيبة في عصر الدولة الحديثة يطلق عليها مرحلة «الرقة والرشاقة» أو «الرشاقة والسحر» (Grace and Charm)[٢٣٤] وتشمل عصرى امنحتب الثـانى وتحتمس الرابع. وواضح من تسميتها أن هذه الصفات سادت في الرسوم المصرية فى تلك المرحلة . ولاشك أن ذلك نتيجة للحياة الناعمة ، فقد خفت حروب المصريين وركنوا إلى حياة الدعـة والهدوء وأخذوا يستمتعون بثمار إنتصاراتهم ، وبمـا تدفق عليهم من ثروة ، وبما اقتنوه من جوارى وعبيد . فازداد الإختلاط بينهم وبين الأجانب وأدى هذا الاختلاط إلى إزدياد قبول المصريين للتغيير وللجديد ، فظهرت الحركات أكثر ليونة ورشاقة وغلب عليها الجانب التعبيرى ، كما زادت حالات التحرر والخروج عن القواعد المألوفة .

وإلى هذه المرحلة ترجـع أغلب المقابر المألوفة لنا أسمـــاءها: مثل مقابر « نخت » و «مننا» و « جسر كارع ـ سنب ». وقد ذاعت شهرة هذه المقابر لنفس السبب أى لرشاقة ورقة رسومها ، فضلا عن أن أغلبها في حالة جيدة بالنسبة لرسوم غيرها من المقابر . وكان « نخت » يشغل وظيفة الكاتب والفلكى الخاص بمعبد أمون فى عصر تحتمس الرابع . ومن أشهر المناظر فى مقبرته منظر العازفات الثلاث ومناظر الزراعة .[٢٣٥] وكان « جسر كارع ـ سنب » يشغل وظيفة الكاتب والمحاسب الخاص للغلال فى مخازن معبد آمون فى عصر تحتمس الرابع أيضا . أما « مننا » فكان يشغل وظيفة كاتب حقول الفرعون تحتمس الرابع [٢٣٦] .

وقد انتقينا من رسوم مقبرتى « جسر كارع سنب » و « مننا » منظرين

يوضحان الإتجاهات الجديدة. فمن رسوم « جسر كارع سنب » رسم « الفرقة الموسيقية » (شكل ٩٥) وتتكون هذه الفرقة من عازفة على الجنك (Harp) وعازفة على العود وراقصة صغيرة وعازفة على الناى وعازفة على القيثارة . ويمكننا أن نتبين ظهور الإتجاهات الجديدة في حركة العازفة على العود إذا قارناه بالعازفة على العود في رسوم مقبرة رخميرع التى سبق الحديث عنها (شكل ٩٤) فبدلا من تلك الوقفة الجامدة لعازفة رخميرع ، تجلت في حركة عازفة جسر كارع سنب الروح التعبيرية . فظهرت الفتاة وهى تخطو برجلها وتشمخ بأنفها في نشوة وطرب . وقد كرر المصور هذه الحركة التعبيرية وأكدها في حركة الراقصة الصغيرة المشابهة لها . ثم أظهر الرسام الوحدة والإرتباط بين العازفات عندما جعل عازفة الناى تستدير إلي الخلف نحو عازفة القيثارة ربما لتشاركها في ضبط إيقاع النغمات . وهذا الإرتباط والوحدة في الرسم يختلفان عن العزلة التى ظهرت في جلسة السيدات اللائى مثلن في رسوم رخميرع وهن يصفقن على نغمات العود الذي تعزف عليه الفتاة الواقفة خلفهن ، وقد أعطين الفتاة ظهورهن كأنهن في « عزلة » عنها . وبذلك تميز رسم مقبرة جسر كارع سنب إلى جانب النواحي التي ذكرناها بإبراز نوع من المشاركة الوجدانية والإحساس العاطفي بين شخوص الرسوم مما افتقرت اليه رسوم مقبرة رخميرع .

ويظهر التحرر أيضا ، وإن كان تحرراً من نوع آخر ، في الوحدة الصغيرة التي انتقيناها من رسوم مقبرة مننا (شكل ٩٦) وقد وجد الفنان ـ شأنه في كل عصور التاريخ المصري القديم ـ مجالا للتحرر في أمثال هذه الوحدات الصغيرة . ولكن في تحرره في وحدة مقبرة « مننا » كان أكثر واقعية وأعمق تعبيرا وعاطفية ، فكان بذلك أكثر حساسية من الفنانين الذين سبقوه . وقد وردت هذه الوحدة الصغيرة ضمن منظر حصاد القمح في هذه المقبرة ، فرسم الفنان أسفل

اثنين من الرجال الذين يحمـــلون الاكياس المملوءة بالسنابل ـ رسم منظرين صغيرين في العلوي منها ظهرت فتاتان تتعاركان على سنابل القمح وتشد إحداهما شعر الأخرى ، وفي الوقت نفسه تطبق على يد غريمتها التى تشبثت بحزمة كبيرة من السنابل . وقد اضفت هذه الوحدة الصغيرة نوعا من التوتر كسر من الرتابة العامة لمنظر الحصاد . وأسفل هاتين الفتاتين المتعاركتين ، رسم الفنان فتاتين أخريين يتباين مظهرها تماما مع المنظر العلوى . فقـد ظهرت إحدى الفتاتين تحاول إخراج شوكة من قدم زميلتها التي قدمتها لها في إستسلام وقد مال جسمها إلي الخلف كرد فعل لحركة الرجل إلي الأمام . ويبدو أن الفنان يقصد من هـذه اللمسات الصغيرة اضفاء جو من التنويع على رسوم الحصـاد المحيطة بها . كما قصد اظهار دقة ملاحظته وقدرته على الابتكار . غير أن الوحدتين تجلت فيها روح العصر وهي التحرر والتعبير عن المشاعر ، وقد أبرز الفنان هذا التعبير عن طريق التباين بين حركات العنف في وحدة الفتاتين اللتين تتعاركان وبين حركة الاستسلام والمودة بين الفتاتين المتآلفتين .

وسار التحرر في طريقه ، وازدادت حالات التحرر والخروج على القواعد المألوفة . كما ازدادت رسوم الإناث رقة وليونة . ففي قطعة من جدار نزعت من إحدى المقابر المجهولة ومحفوظة الآن في المتحف البريطاني (شكل ٩٧) ، يبدو أنها ترجع لعصر لاحق لعصر تحتمس الرابع . كما يدل على ذلك طراز الملابس ذات الثنيات التى شاعت منذ عصر امنحتب الثالث وخلال الفـــترة الباقية من عصر

الاسرة الثامنة عشرة وفي عصر الأسرة التاسعة عشرة) (*)- على هذه القطعة ، رسمت مجموعة من السيدات كن فيما يبدو جزءا من منظر حفلة . ويظهر التحرر من القواعد بوضوح في رسم العازفة على الناي وزميلتها المجاورة لها بوجوههن وأجسامهن من أمام. وقد بلغت الرشاقة والليونة قمتها في انحناءات الراقصتين وفي تداخل حركتهن . وقد أبدع الفنان في تمثيل الطراوة والليونة في أجسادهن باستخدام الخط، فاضفى على الأجسام مظهرا لدنا وجعلها تبدو كأنها تتدفق حيوية وحرارة .

وتظهر الوحدة والإرتباط من العازفة ومن السيدات اللائى يصفقن لها ، في إتجاههن نحو العازفة. وبذلك تختلف هذه الوحدة عن « العزلة » في منظر مقبرة رخميرع وتتمشى مع الاتجاه الذى ظهر في منظر مقبرة جسر كارع سبب أى في المرحلة الثانية.

وفي جميع هذه المناظر ، نلاحظ مجاميع الحلى الفاخرة في أذرع النساء وحول صدورهن ، كما نلاحظ أكاليل الزهر ومخاريط العطر فوق رؤوسهن. ويبدو أن مخاريط العطر هذه كانت تتكون من دهن عطرى يذوب تدريجيا فيختلط بالشعر ، وينشأ عن ذوبانه أريجا عطرا يتكامل مع اريج أكاليل الزهر التى تحيط برؤوسهن وجيدهن أو أريج الزهور التى يمسكن بها (شكل ٩٤) فيعم المكان جوا عبقا معطرا يبعث النشوة والبهجة في النفوس .

(*) يقسم مؤرخو الفن تطور فن التصوير خلال الفترة الباقية من الاسرة الثامنة عشرة (بعد عصر تحتمس الرابع) وطوال عصر الاسرة التاسعة عشرة الى مرحلتين ثالثة ورابعة اطلقوا على الثالثة اسم المرحلة الاكاديمية Academicism وهذه المرحلة مهدت لها فى نظرهم ثلاث فترات الاولى تشمل عصر امنحتب الثالث وقد اطلقوا عليها الكلاسيكية Classicism والثانية تشمل عصر اخناتون وهى غامضة ولم يظهر تأثيرها الا فى عصر الرعامسة. والثالثة هى عصر توت عنخ آمون وقد ساد فيها أسلوب جذاب وان كان فيه شيء من التكلف . أما المرحلة الرابعة فتشمل عصر الاسرة التاسعة عشرة (٢٣٧)

وقد اكتفينا بدراسة المرحلتين الاولي والثانية لأن الأولي تمثل مرحلة الانتقال والثانية هى التى ظهرت فيها اسس التغيير . وقد سار التطور فى المرحلتين الباقيتين بين مد وجزر حتى انتهى الامر بتدهور فن التصوير فى أواخر عصر الدولة الحديثة .

التصوير الحر على الاستراكا والبردى: (*)

ومن بين الرسوم التى تبدو فيها براعة الفنان المصرى فى استخدام الخط ، رسم لراقصة على استراكا من الحجر وهى تنثنى فى حركة بهلوانية رشيقة (شكل ٩٨) . وقد عبر الفنان بانسيابية الخط عن ليونة حركتها ومرونتها، وأظهرها وقد تدلى شعرها فى غزارة . وإن كان البعض يعيب على الرسام تمثيل القرط متجها إلى أعلى أى دون أن يتدلى من أذنها كما يجب أن يكون ، تمشيا مع حركة الرأس المقلوبة . ولكن يبدو أن الفنان أراد أن يظهر القرط كاملا لكى يتكامل مع جمال الراقصة ، ويضفى على وجهها جاذبية وإغراء .

والحقيقة أن رسم الراقصة بهذا الإنثناء قد بلغ الذروة فى تمثيل الحركة والمرونة فى رسوم الراقصات . وربما ساعد الفنان على هذا التحرر أنه من الرسوم الحرة ، ويبدو أن الفنان رسمها لهوايته الخاصة .

والواقع أن قطع الاستراكا التى كان الفنان يرسم عليها تخطيطاته أو رسومه لهوايته الخاصة قد سجلت كثيرا من الرسوم المتحررة ، ليس من الناحية الفنية فقط ، بل من نواح أخرى ، ومن بينها رسوم ذات طابع سُخرى. ومثال ذلك رسم سُخرى لامرأة بدينة (شكل ٩٩ إلى اليسار) يبدو أن الفنان أراد منه تقليد شكل زوجة أمير بونت المرسوم على جدران معبد حتشبسوت فى الدير البحرى (شكل ٩٩ إلى اليمين) للسخرية من بدانتها المفرطة . وكان الفنان الذى رسمها على جدران هذا المعبد قد بالغ فى إظهار بدانتها وترهلها على مايبدو. وكان الفنان المصرى يحلو له إظهار بدانة نساء الشعوب السوداء فى رسومه لإظهار التباين بينهن وبين رسوم النساء المصريات ذوات القوام النحيل الممشوق. من النواحى التى تلفت نظر من يشاهد رسوم النساء المصريات على الآثار المصرية،

---

* هذا النوع من التصوير بطبيعة الحال لاعلاقة له بموضوع التصوير فى مقابر الاشراف ، وقد أوردناه لأنه شاع فى طيبة فى أواخر عصر الدولة الحديثة ، ووجدت نماذجه فى منطقة مقابر الفنانين والصناع بدير المدينة (راجع ص ٣١٤) .

أنها تخلو تماما من تصوير أمرأة مصرية بجسم بدين . وبالطبع ليس معنى هذا خلو مصر الفرعونية فى جميع عصورها من النساء البدينات ، ولكن معناه أن الجسم المثالى للمرأة في نظر المصريين هو الجسم النحيل الممشوق . ولعل هذا دليل على رقى وتحضر الشعب المصرى القديم ، إذ المعروف أن تفضيل المرأة البدينة لايوجد إلا لدى الشعوب البدائية أو المتخلفة عن ركب الحضارة . وقد ظلت الشعوب الزنجية في أفريقيا حتى فى عهد قريب — وربما مازال بعضها إلى اليوم — يعتبر البدانة فى المرأة من علامات الجمال .

ومن الرسوم المتحررة على الاستراكا أيضا التي كان الفنان يمارسها لهوايته الخاصة على مايبدو ، الرسوم الهزلية ، فقد ظهرت في هذه الرسوم أشكال حيوانات مفترسة تتآلف مع الحيوانات التى تعيش عليها. ومثال ذلك رسم لذئب يعزف على النى لغزال أو ماعز . كذلك رسم لقط يسوق سرباً من الأوز (٢٣٨) . وهذه المناظر نفسها رسمت على ورق البردى ، وذلك على إحدى البرديات المحفوظة فى المتحف البريطانى (شكل ١٠٠). هذا بالإضافة إلى مناظر هزلية أخرى منها منظر لأسد يلعب «الضاما» مع وعل أو غزال . وإن تكرار هذه المناظر الهزلية على البردى وعلى الفخار ، يدل على أنه ربما كان لها مغزى خاص. وإذا علمنا ترجع إلى أواخر الأسرة العشرين أى بعد زوال الامبراطورية المصرية ، فربما أمكننا إدراك مغزاها . ففى ذلك العصر وصل الضعف بالفراعنة إلى أبعد مدى (وهو العصر الذى حدثت فيه سرقات المقابر ، راجع ص ١٠٥) ، فتراخت قبضة السلطة المركزية وساءت الأحوال الاقتصادية فى البلاد وعجزت الحكومة عن دفع رواتب عمال الجبانة الملكية فى طيبة الغربية . فأخذ هؤلاء يتظاهرون مطالبين بصرف رواتبهم .

وقد ترجه زعماؤهم للوزير طالبين صرف حقوقهم ، فرد عليهم الوزير بعبارة غريبة إذ قال لهم « هل أنــا معيّن لكي آخذ وأنهب ؟ » (٢٣٩) كما وردت في أقوال العمال وهم يتظاهرون طالبين صرف رواتبهم عبارة أخرى عن الفرعون لها غرابتها أيضا إذ قالوا «حقا إن مركز فرعون هذا سيصيبه السوء !» (٢٤٠). وهذه العبارات لاشك تدل على تجرؤ النساس على فرعونهم الذى كان المفروض أن ذاته لاتمس فى مركزه المؤله . كما تدل عبارات الوزير على أنه يحاول أن يدفع عن نفسه إتهاما غير مباشر بالنهب والسرقة . ويبدو أن العمال لم يجرؤا على توجيه الاتهام المبـــاشر لأولى الأمر فى طيبة . فتفوهوا بالتلميحات التى تتضمن هذا الاتهام . وربما كان موقف هؤلاء العمال وما يعانونه مثالا لما كان يعانيه الشعب فى مصر من حكامه فى ذلك العصر المضطرب ، ولما كان يشعر به من كبت وعجز عن الإفصاح بالإتهام الصريح المباشر . فلجأ الفنان ، وهو أداة الشعب في التعبــير وفى التنفيس عن الكبت — إلى التعبير عن ذلك الكبت بالرموز . فربما رمز لهؤلاء الحكام بالذئاب والقطط والأسود الذين أصبحوا رعاة لفرائسهم من ماعز وأوز وغزلان . فاذا صح أن الفنان المصرى قد استهدف من رسومه الهزليــة هذه ، السخرية من مفاسد الحكام ، فانه بذلك يكون قد سبق فنانى العالم الحديث فى اتخاذ الرسوم الهزلية — التى تشبه الرسوم الكاريكاتيرية فى عصرنا الحـــاضر — وسيلة للتنفيس عن الكبت الشعبي وللسخرية من الحاكم الظالم .

هوامش الكتاب وأسماء المراجع(١)

(هوامش الصفحات من ١ – ٢٥)

تمهيـــد

(١) كان التاريخ الاقدم قد حـدده العـالم الألمانى « ادوارد ماير » Edward Meyer وأخذ بهأغلب علماء المصريات (مصرص ٥٠) ثم ظهر رأى جديد يقـول بأن وضع التقويم الشمسى تم في بداية عصر الدولة القـديمة (الشـرق الادنى القديم ص ٩٨ – ٩٩)

(٢) مصر ص ١١

(٣) جمال الدين مختـار فى « تاريخ الحضارة المصرية » ص ٩٤

(٤) فى موكب الشمس جـ ٢ ص ٣٦

(٥) السنن النفسية ص ٧٣ – ٧٤

(٦) شخصية مصر ص ٧

(٧) فرانكفورت ، فى : ماقبل الفلسفة ص ١٤

(٨) Semple, Influences p. 328

(٩) شخصية مصر ص ٧

(١٠) الفن المصرى جـ ١ لوحة ٨٧

(١١) نفس المصدر جـ١ لوحة ٨٨ب

(١٢) نفس المصـدر جـ ٢ لوحـــة ٣٤٣أ ، ب

(١٣) شمال افريقيا شكل ٦٠

(١٤) الفن العراقى لوحة ٥٨

(١٥) Sayed, Mesopotamian Influences p. 6

(١٦) الفن المصري جـ ١ اللوحات ٢١٠ ، ٢١٢

---

(١) الاسماء المختصرة للمراجع المذكورة هنا مرتبة أبجديا في قائمة اسماء المراجع المنشورة في آخر الكتاب .

الباب الأول
نظام الحكم
(النظام السياسى والادارى)

(هوامش الصفحات من ٣١ – ٦٦)

(١٧) مصر والشرق الأدنى القديم جـ ١ شكل ٢٠

(١٨) شمال افريقيا ص ٢٨٢ – ٢٨٣

(١٩) هيرودوت فقرة ١٤٤

(٢٠) الحضارة المصرية ص ٩٧

(٢١) نفس المصدر ص ٩٧

(٢٢) من العشائر جـ ٢ ص ٤٤

(٢٣) نفس المصدر جـ ٢ ص ٤٤

(٢٤) نفس المصدر جـ ٢ ص ٤٠

(٢٥) نفس المصدر جـ ٢ ص ٤٧

(٢٦) نفس المصدر جـ ٢ ص ٥١

(٢٧) مصر القديمة جـ ٢ ص ٥

(٢٨) حضارة مصر القديمة ص ٢٧٢

(٢٩) أقسام مصر الجغرافية ص ١٤٩ – ١٥٠ وأنظر أيضا مصر القديمة جـ ٣ ص ١٥٣

(٣٠) Gardiner, Grammar p. 73,

(٣١) Ibid. p. 75

(٣٢) الحضارة المصرية ص ١٣٩

(٣٣) المعجم الصغير ص ٢٧٨

(٣٤) حضارة مصر القديمة ص ٣٧٣

(٣٥) Pirenne, Institutions II p. 101-110

(٣٦) مصر القديمة جـ ٢ ص ١٨

(٣٧) Pirenne, Institutions II p.173, 205

(٣٨) Ibid. p. 2

(٣٩) مصر القديمة جـ ٢ ص ٢٩

(٤٠) الحياة الاجتماعية ص ٣٧

(٤١) Pirenne, Institutions p. 209

(٤٢) مصر القديمة جـ ٢ ص ٣١

(٤٣) نفس المصدر ص ٤٦ – ٤٨ ، ص ٥٥

(٤٤) مصر والحياة المصرية ص ١٣٨

(٤٥) مصر القديمة جـ ٢ ص ٤١

(٤٦) نفس المصدر ص ٦٣

(٤٧) عبد المنعم ابو بكر، فى تاريخ الحضارة المصرية ص ١١٦

(٤٨) Woolley Mankind p. 445

(٤٩) تاريخ القانون الخاص ص١٦-٧

(٥٠) تشريع حورمحب ص ٧

(٥١) مصر القديمة ج ٢ ص٦٢

(٥٢) ديورور الصقلى فقرة ٧٨

(٥٣) فى موكب الشمس ج ١ ص١٩٤

(٥٤) مصر الخالدة ص ٢٠١

(٥٥) الشرق الادنى القديم ص ١٥٠

(٥٦) فجر الضمير ص ٢٢٢

(٥٧) تاريخ مصر ص ١١٥

(٥٨) مصر القديمة ج ٣ ص ١٧٠

(٥٩) نفس المصدر ص ٢٢٩

(٦٠) نفس المصدر ص ٤٦٤

(٦١) عبد المنعم ابو بكر ، فى: تاريخ الحضارة المصرية ص ١١٨

(٦٢) مصر القديمة ج ٣ ص٣٨٣

(٦٣) نفس المصدر ص ٣٨٠

(٦٤) تطور الفكر والدين ص ٣٣٠ هامش (١)

(هوامش الصفحات من ٦٦ - ١١٠)

(٦٥) ديودور الصقلى فقرة ٧٠

(٦٦) نفس المصدر فقرة ٧١

(٦٧) مصر والحياة المصرية ص ١٤٣

(٦٨) عبد المنعم ابو بكر ، فى : تاريخ الحضارة المصرية ص ١٢٦

(٦٩) تشريع حور محب ص ٣٠

(٧٠) الشرق الادنى القديم ص ٢٠٢

(٧١) مصر القديمة ج ٨ ص٤٧٦

(٧٢) ديودور الصقلى فقرة ٧٥

(٧٣) ديودور الصقلى فقرة ٧٨

(٧٤) مصر القديمة ج ٨ ص ٣٢٠

(٧٥) ديودور الصقلى فقرة ٧٩

(٧٦) مصر والحياة المصرية ص ١٤٧ وأنظر أيضا Moret, The Nile, p. 300

(٧٧) Pritchard, Texts p. 216

(٧٨) الشرق الادنى القديم ٣ ٤٠٣، ٤٢٩

(٧٩) مصر والشرق الادنى القديم ج ٦ ص ٤٢ - ٨١

(٨٠) تاريخ القانون الخاص ص ٣٣ - ٣٤

الباب الثانى
الفكر الدينى والعقائد

(هامش الصفحات من ١١٧ — ١٤٣)

(١) Woolley, Mankind, p 416

(٢) Ibid p 418, 461

(٣) Ibid, p 418

(٤) جاكوبسن ، في : ما قبل الفلسفة ص ١٤٧

(٥) أحمد فخرى ، في : تاريخ الحضارة المصرية ص ٤١٤

(٦) بلوتارك ، ايزيس فقرة ١٠

(٧) الفن المصرى ج ١ لوحة ٩٥

(٨) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٣٤

(٩) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٠٥

(١٠) الفن المصرى ج ١ لوحة ١٠٦

(١١) الفن المصرى ج ١ اللوحات ١٠٧، ١١٨

(١٢) الفن المصرى ج ١ لوحة ٢٢٧

(١٣) الفن المصرى ج ١ لوحة ٢٢٦ و ج ٢ لوحة ٣٨٦

(١٤) الفن المصرى ج ٢ اللوحات ٣٧٦ — ٣٩١

(١٥) الشرق الادني القديم ص ٣٢٠

(١٦) سليم حسن، فى: تاريخ الحضارة المصرية ص ١٧،

(١٧) نفس المصدر ص ٢١٤ — ٢١٨

(١٨) نفس المصدر ص ٢٢٠

(١٩) تطور الفكر والدين ص ٧٥

(٢٠) الفن المصرى ج ١ لوحة ١١٤

(٢١) في موكب الشمس ج١ ص١٠٠

(٢٢) فجر الضمير ص ١١٥

(٢٣) الفن المصري ج ١ لوحة ٩٣

(٢٤) الفن المصرى ج ١ لوحة ١١٥

(٢٥) فجر الحضارة ص ٧٣ ، ٨٠

(٢٦) بلوتارك : ايزيس فقرة ١٣—١٧

(٢٧) فى موكب الشمس ج١ ص ٩٠— ٩

(٢٨) فجر الضمير ص ١٢٢

(٢٩) ديانة مصر القديمة ص ٥١ — ٥٢

(٣٠) فجر الضمير ص ١٢١

(٣١) « « ص ١٢٤

(٣٢) مصر في العصر العتيق ص ١١٦

(٣٣) الفن المصري ج ١ لوحة ١٤٤

(هوامش الصفحات من ١٤٣ – ١٨١)

(٣٤) العمارة شكل ٦٤

(٣٥) فجر الضمير ص ٢٥ ، ١٢٦
وانظر أيضا : تطور الفكر والدين
ص ٢٢٠ – ٢٣٠

(٣٦) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٥

(٣٧) فجر الضمير ص ١٠٨

(٣٨) الحضارة المصرية ص ٢٠٦

(٣٩) فجر الضمير ص ١٦٠

(٤٠) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٥

(٤١) فجر الضمير ص ١٦١

(٤٢) نفس المصدر ص ٢٠٣

(٤٣) الحضارة المصرية ص ٢٠٣

(٤٤) ديانة مصر القديمة ص ٢٥٦

(٤٥) سليم حسن، في : تاريخ الحضارة
المصرية ص ٢٢٥

(٤٦) الفن المصرى جـ ٢ لوحة ٤٦٨

(٤٧) الحضارة المصرية ص ٢٠٧

(٤٨) الفن المصرى جـ ١ لوحة ١٤٦

(٤٩) مصر القديمة جـ ٥ ص ٢٣٢

(٥٠) Budge, Book of the Dead p. 194

(٥١) الحياة الاجتماعية ص ١٤٣ .
وقارن : Budge, op. cit. p. 195 - 198

(٥٢) مصر القديمة جـ ٥ ص ٢٣٤

(٥٣) Budye, Book of the Dead p. 198 - 202

(٥٤) Ibid. p. 204 - 205

(٥٥) Ibid. p. 18

(٥٦) مصر القديمة جـ ٥ ص ١٣٩

(٥٧) ديانه مصر القديمة ص ٢٦١

(٥٨) مصر القديمة جـ ١٦ ص ٧٠٣

(٥٩) بلوتارك : ايزيس فقرة ٢٧

(٦٠) اقسام مصر الجغرافية ص ١٤٣

(٦١) الفن المصرى جـ ١ لوحة ٩٤

(٦٢) نفس المصدر لوحه ٩٤

(٦٣) الشرق الادنى القديم ص ٢٩٩

(٦٤) الشرق الادنى القديم ص ٤٧٨

(٦٥) بلوتارك : ايزيس فقرة ٣٧/٣٩

(٦٦) ديانه مصر القديمة ص ٧٢

(٦٧) مصر والشرق الادنى القديم
جـ ٤ ص ٢٢٤

(٦٨) ديانه مصر القديمة ص ١٠٦

(٦٩) فجر الضمير ص ٥٥

(هوامش الصفحات من ١٨٢ ـ ٢٠٣)

(٧٠) فجر الضمير ص ٥٥

(٧١) (ص ١٨٢)(*) الشرق الادنى القديم ص ٣٠٥

(٧٢) (ص ١٨٤) الحضارة المصرية ص ١١٨

(٧١) (ص ١٨٥) الشــــرق الأدنى القديم ص ٣٠٥

(٧٢) (ص ١٨٥) نفس المصدر

(٧٣) الحضارة المصرية ص ٢٠٥

(٧٤) فجر الضمير ص ٢٩٣

(٧٥) » » ص ٢٩٦

(٧٦) Prtitchard, Texts p. 368 note 6

(٧٧) الشرق الادنى القديم ص ٣١٠

(٧٨) مصر القديمة جـ ٥ ص ٣١٤

(٧٩) نفس المصدر ص ٣١٠ ـ ٣١٢

(٨٠) الشرق الادنى القديم ص ٣١١

(٨١) فجر الضمير ص ٣٩٣

(٨٢) الحضارة المصرية ص ٣٦٦

(٨٣) Freud, Moses p. 24 - 29

(٨٤) Ibid. p. 41 - 46

(٨٥) قاموس الـكتاب المقـــدس ص ١٠٩٧

(٧٦) Encyclopaedia of Religion Vol. III p 679

(٧٧) Freud, Moses, p. 30,n tel

(٨٨) Prtchard, Texts, p. 365.

(*) تكررت أرقام الهوامش ٧١ ، ٧٢ فكتبنا رقم الصفحة بجانبهـا تمييزا لها عن بعضها .

الباب الثالث
الفن المصرى

(هوامش الصفحات من ٢٠٨ – ٢٣٧)

(١) جاكوبسن ، في : ماقبل الفلسفة ص ١٤٥ – ١٤٨

(٢) المواد والصناعات ص ٩٧

(٣) نفس المصدر ص ١٢٢ – ١٢٣

(٤) العمارة ص ٤٧

(٥) Engelbach, Obelisks, p. 39

(٦) Budge, Cleopatra's p. 25

(٧) Engelbach, Obelisks p.34

(٨) Baldwin, Eg. Arch. p. 244

(٩) الفن المصرى جـ١ لوحة ١٩٦ أ

(١٠) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢١١

(١١) العمارة المصرية الأشكال ١٤١ ، ١٤٢ وأيضاً
Mueller, in : Anc. Arch. fig. 183

(١٢) Baldwin, Eg. Arch p. 244

(١٣) Ibid, p. III 10 , 11

(١٤) Clarke, Eg. Masonry, p. 89 & fig. 88

(١٥) العمارة شكل ٤

(١٦) Smith, O.King. fig. 25

(١٧) Smith, Intercon. fig 34 C

(١٨) Clarke, Eg. Masonry Fig. 89

(١٩) Ibid. fig. 89

(٢٠) هيرودوت فقرة ١٢٤

(٢١) نفس المصدر فقرة ١٢٤

(٢٢) الحياة الاجتماعية ص ٩٩

(٢٣) مصر القديمة جـ٦ ص ٦٢١ – ٦٢٥

(٢٤) الفن المصرى جـ٢ لوحة ٣٤٤

(٢٥) Childe, Light p. 83

(٢٦) مصر فى العصر العتيق ص ٤٨ وما بعدها .

(٢٧) شمال أفريقيا ص ٢٦١ وشكل ٨٠ ب .

(٢٨) Childe, Light p. 54

(٢٩) الفن المصرى جـ١ ، لوحة ٢٠٧

(٣٠) مصر فى العصر العتيق ص ٢٧٧ ، ١٣٦ وقارن Smith, Art & Arch. pl. 8

(٣١) العمارة شكل ٢٠٨

(٣٢) Seligman, Egypt p. 59

(٣٣) أهرام مصر ص ٨٧ – ٨٨

(٣٤) أهرام مصر ص ٨٣

(هوامش الصفحات من ٢٣٨ – ٢٦٥)

(٣٥) العمارة ص ٢٩٢
(٣٦) نفس المصدر ج ١ شكل ١٨٤
(٣٧) نفس المصدر ج ١ شكل ١٨٢
(٣٨) الأهرامات المصرية ص ٤٠
(٣٩) نفس المصدر ص ٢٨
(٤٠) الشرق الأدنى القديم ص ١٠٧
(٤١) Petrie, Pyramids p. 13
وقارن العمارة ص ٣١١
(٤٢) أهرام مصر ص ١٤٧
(٤٣) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٢٤
(٤٤) العمارة شكل ١٣١
(٤٥) الفن المصري ج ١ لوحة ٢٣٦
(٤٦) الفن المصرى ج ١ لوحة ٢٢٨
(٤٧) العمارة ص ٣٠١
(٤٨) Smith, Art & Arch. p. 40
(٤٩) الأهرامات المصرية ص ٩٢
(٥٠) أهرام مصر ص ١٦٤ – ١٦٦
(٥١) هيرودوت فقرة ١٢٤
(٥٢) الأهرامات ص ٢٢
(٥٣) الهرم الدفين ص ١٢٢
(٥٤) Clarke, Eg. Masonry p. 23
& fig. 87
(٥٥) Clarke, Ibid fig, 86
(٥٦) Ibid. Fig. 89
(٥٧) Ibid Fig. 8
(٥٨) اهرام مصر ص ٣٢١
(٥٩) نفس المصدر ص ٣٢٣
(٦٠) الهرم الدفين ص ١٢٢
(٦١) Hassan, Sphinx P. 63
(٦٢) Ibid. P. 68
(٦٣) Ibid. P. 155
(٦٤) Ibid. P. 156.
(٦٥) مصر القديمة ج ١ ص ٣٢١
(٦٦) الاهرامات المصرية ص ٢٢٥
(٦٧) الفن المصري ج ١ لوحة ١١٢
(٦٨) نفس المصدر ج ١ لوحة ٢٣١
(٦٩) العمارة شكل ١٣٨
(٧٠) العمارة شكل ١٣٩
(٧١) العمارة شكل ١٤٠
(٧٢) العمارة شكل ١٤٤
(٧٣) العمارة شكل ١٤٥
(٧٤) Clarke, Eg. Masonry P. 142
(٧٥) Mueller, in Anc. Arch. P. 121

(هوامش الصفحات من ٢٦١ – ٣٠٥)

(٧٦) Clarke, Eg. Masonry, P. 7

(٧٧) Ibid P. 144

(٧٨) Ibid, P. 144

(٧٩) الأهرامات المصرية ص ٧٩

(٨٠) الفن المصرى ج ٢ اللوحات ٣٧٦ – ٣٩١

(٨١) العمارة شكل ٩٥

(٨٢) العمارة شكل ١٨٣

(٨٣) الأهرامات المصرية ص ٣٢١

(٨٤) اهرام مصر شكل ٢٧

(٨٥) الأهرامات المصرية ص ٣٠٨

(٨٦) Aldred, M K. Art. fig 12

(٨٧) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٤٢٤

(٨٨) هيرودوت فقرة ١٤٨

(٨٩) ديودور الصقلى فقرة ٦٦/٦١

(٩٠) استرابون فقرة ٣٧

(٩١) Baldwin. Eg. Arch pl. xxi, 4

(٩٢) الفن المصري ج١ لوحة ٢٥٩

(٩٣) نفس المصدر ج ٢ لوحة ٦٧٢ / ٦٧٧

(٩٤) الآثار المصرية ج٢ ص ٦٨

(٩٥) Clarke, Eg. Masonry p. 137

(٩٦) Ibid, p. 137

(٩٧) تاريخ الفن المصري ص ١٠٦ – ١٠٧

(٩٨) العمارة ص ١٩٧

(٩٩) الآثار المصرية ج ٣ ص ١٤٠ هامش (١)

(١٠٠) العمارة شكل ١٢٥

(١٠١) مصر الخالدة ص ٦٥٤

(١٠٢) العمارة شكل ١٧٧

(١٠٣) العمارة شكل ١٧٨

(١٠٤) العمارة ص ٤٠٢

(١٠٥) Noblecourt, Tutankh. p. 189

(١٠٦) Abitz, in : JEA 61 p. 29

(١٠٧) الآثار المصرية ج٣ ص ٨٠

(١٠٨) Baldwin Eg. Arch, p. 127

(١٠٩) العمارة شكل ١٨١

(١١٠) العمارة ص ٤١١

(١١١) Baldwin, Eg. Arch. p. 131

(١١٢) Rachewiltz, Eg. Art p. 165

(١١٣) Baikie, Antiq. p. 145

(١١٤) Baldiwn, Eg. Arch. p. 138, pl. xxxviii,2

(١١٥) الفن المصرى ج١ لوحة ٢٨٠ أ

(١١٦) الآثار المصرية جـ٣ ص ١١٤

(١١٧) العمارة ص ٤٢١

(١١٨) تاريخ الفن المصرى ص ٣٤– ٣٧ وشكل ١١٦ وأيضا الآثار المصرية جـ٣ ص ١٣٠

(١١٩) العمارة شكل ١٩١

(١٢٠) العمارة شكل ١٩٢

(١٢١) العمارة شكل ١٩٠

(١٢٢) العمارة شكل ١٩١

(١٢٣) Petrie, Eg. Decor. p. 4

(١٢٤) Baldwin Eg. Arch. p. 107

(١٢٥) الآثار المصرية جـ٣ ص ٢٢٤

(١٢٦) Baldwin, Eg Arch. pl. II&III

(١٢٧) الفن المصرى جـ١ لوحة ١٩٧

(١٢٨) العمارة شكل ٥٧

(١٢٩) العمارة ص ١٧٣

(١٣٠) العمارة ص ١٧٧ وشكل ٦٠

(١٣١) العمارة شكل ٣٤

(١٣٢) العمارة الأشكال ٣٥، ٣٦، ١٨٥

(١٣٣) Moret, Nile p. 416

(١٣٤) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢٨٨

(١٣٥) Aldred, M.K. Art p. 7 & fig. 13

(هوامش الصفحات من ٣٠٥ – ٣٦٩)

(١٣٦) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢٩٤

(١٣٧) Petrie, Res. Sinai p 84-94

(١٣٨) Ibid. fig. 100, 101 & 111

(١٣٩) Smith, Art & Arch. p.94

(١٤٠) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢٩٣

(١٤١) Smith, Art & Arch. p 198

(١٤٢) العمارة شكل ٨٠

(١٤٣) الفن المصري جـ١ لوحة ٢٦٩

(١٤٤) Engelbach, Obelisks p.69

(١٤٥) Chevrier, Obelisques p.300

(١٤٦) Engelbach, Obelisks p.89

(١٤٧) Chevrier, Obelisques p 310

(١٤٨) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢٧١

(١٤٩) Abu Simbel p 17

(١٥٠) Baikie, Eg. Antiq. p.804

(١٥١) مصر القديمة جـ٦ ص ٥٦٦

(١٥٢) الفن المصرى جـ١ لوحة ٢٧٠

(١٥٣) العمارة شكل ٧٣

(١٥٤) العمارة ص ٢٠٦ وشكل ٧٧

(١٥٥) المواد والصناعات ص ١٥

(١٥٦) نفس المصدر ص ٥٦٩ وما بعدها

(هوامش الصفحات من ٣٦٩-٤٠٤)

(١٥٧) الفن العراقى شكل ٩٣ ا ، ب

(١٥٨) Schaefer, Eg. Art p. 355

(١٥٩) Smith, O. King. pl. 37

(١٦٠) Ibid. fig. 85

(١٦١) Ibid. fig. 220

(١٦٢) Ibid. pl. 57

(١٦٣) الفن المصرى جـ ٢ لوحة ٣٤٦

(١٦٤) نفس المصدر جـ ٢ لوحة ٣٦٤

(١٦٥) نفس المصدر جـ ٢ لوحة ٣٧١

(١٦٦) Schaefer p. 310, 348

(١٦٧) Ibid p. 310. Cf. Kieland, Geometry p. 23

(١٦٨) Schaefer, Eg. Art, p. 321

(١٦٩) Ibid p. 312

(١٧٠) مصر والحياة المصرية ص٤٧٥

(١٧١) Smith, Art & Arch. pl 44B

(١٧٢) Aldred, M.K. Art fig. 62

(١٧٣) هيرودوت ، فقرة ١٣٨

(١٧٤) الفن المصري جـ ٢ لوحة ٣٨٢

(١٧٥) نفس المصدر جـ ٢ لوحة ٣٨٧

(١٧٦) نفس المصدر جـ ١ اللوحات ١٤٣ ـ ١٤٥

(١٧٧) Smith, O.King. fig. 205 & p. 330

(١٧٨) الفن فى الدولة القديمة صورة ١٠٣

(١٧٩) Smith, O. King. p. 55

(١٨٠) الفن المصرى جـ ٢ اللوحات ٤٠٩ – ٤١٥

(١٨١) نفس المصدر جـ ٢ لوحة ٤٤١

(١٨٢) Vandier, Manuel T. III p. 174

(١٨٣) الأدب المصرى القديم جـ ١ ص ١٩٩

(١٨٤) Vandiel, Manuel T. III p. 175, 583

(١٨٥) الفن المصرى جـ ٢ لوحة ٦٦٩

(١٨٦) Smith, O. King. p. 213

(١٨٧) Ibid p. 213

(١٨٨) Smith, Art&Arch. p. 84

(١٨٩) الفن المصرى جـ ٢ لوحة ٤٩٣

(١٩٠) » » جـ ٢ لوحة ٥١٥

(١٩١) » » جـ ٢ لوحة ٥٠٥

(١٩٢) » » جـ ٢ لوحة ٤٧٤

(هوامش الصفحات من٤٠٤–٤٣٠)

(١٩٣) Larousse; p. 136

(١٩٤) الفن المصري ج ٢ لوحة ٥٠٣

(١٩٥) » » ج ٢ لوحة ٥٤٤

(١٩٦) » » ج ٢ لوحة ٥١٧

(١٩٧) » » ج ٢ لوحة ٥١٣

(١٩٨) » » ج ٢ لوحة ٥٩٤

(١٩٩) » » ج ٢ لوحة ٥٤٨

(٢٠٠) Smith, Art & Arch. p. 06

(٢٠١) Smith, O. King. p. 23

(٢٠٢) الفن المصري ج ٢ ص ٦٦٤

(٢٠٣) الفن المصري ج ٢ اللوحات ٤٩٨ ، ٤٦٣ ، ٥٠٧

(٢٠٤) أنور شكرى ، في : حضارة مصر والشرق القديم ص ٣٣٨

(٢٠٥) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٧٩٤

(٢٠٦) » » ج ٢ لوحة ٧٤

(٢٠٧) » » ج ٢ اللوحات ٥١٤ ، ٧٥٣

(٢٠٨) الفن المصرى ج ٢ اللوحات ٥٩٩ ، ٦٠٣

(٢٠٩) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٧٠٢

(٢١٠) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٤١٠

(٢١١) Vandier, Manuel T. III p. 187, 592

(٢١٢) الفن المصرى ج ٢ لوحة ٥١٧

(٢١٣) Rachewiltz, Eg Art p. 168

(٢١٤) Ibid. p. 214

(٢١٥) الأدب المصرى القديم ج ٢ ص ٨٣

(٢١٦) نفس المصدر ص ٣٥

(٢١٧) مصر القديمة ج ٥ ص ٥٣

(٢١٨) » » » ص ٨٦

(٢١٩) Lepsius, Demkmaeler, III Taf. 196

(٢٢٠) Baikie, Antiq. p 806

(٢٢١) Smith, O. King. p. 251

(٢٢٢) Makhitarian, Eg. Paint p. 28

(٢٢٣) المواد والصناعات ص ٥٥٨ وما بعدها

(٢٢٤) نفس المصدر ص ٥٨٥

(٢٢٥) » » ص ٢٢٩

(٢٢٦) الآثار المصرية ج ٣ ص ٢

(٢٢٧) الفن المصرى ج ٢ ص ٨٦٦

(هوامش الصفحات من ٤٣٠-٤٤٢)

(٢٢٨) موقع بوئت ص ١٦ وما بعدها

(٢٢٩) مصر القديمة جـ ٤ ص ٥٧٦

(٢٣٠) مصر والحياة المصرية لوحة ٤٠

(٢٣١) Suderbergh, The Navy, fig. 6

(٢٣٢) Makhitarian, Eg. Paint. p 36

(٢٣٣) مصر القديمة جـ ٤ ص ٦٢٦

(٢٣٤) Makhitarian, Eg. Paint. p p. 36, 53

(٢٣٥) الفن المصرى جـ ٢ اللوحات ٦٦٧، ٧٠٨

(٢٣٦) الآثار المصرية جـ ص ٢٢٣، ص ٢٣٧

(٢٣٧) Makhitarian, Eg. Paint. p p. 37, 55, 114, 1.1

(٢٣٨) الفن المصرى جـ ٢ اللوحات ٦٨٦، ٩٨٦

(٢٣٩) مصر والحياة المصرية ص ١٢٦

(٢٤٠) نفس المصدر ص ١٢٥

قائمة أبجدية بالاسماء الكاملة للمراجع

أولا : المراجع العربية

الأدب المصرى القديم : سليم حسن ، الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة . جزءان ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

الآثار المصرية : بيكى ، جيمس: الآثار المصرية في وادى النيل . ترجمة لبيب حبشي وشفيق فريد ومراجعة محمد جمال الدين مختار ، فى ثلاثة أجزاء . القاهرة ١٩٦٣ – ١٩٧٢ .

استرابون : استرابون في مصر ، ترجمة وهيب كامل ، القاهرة ٧٩٥٣ .

أقسام مصر الجغرافية : سليم حسن: أقسام مصر الجغرافية في العهد الفرعونى ، القاهرة ، المجمع المصرى للثقافة العلمية ، ١٩٤٤ .

الأهرامات المصرية : أحمد فخرى : الأهرامات المصرية ، ترجمة أحمد فخرى (مؤلف ومترجم) ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

أهرام مصر : ادواردز ، ا.ا.س: أهرام مصر ، ترجمة مصطفى احمد عثمان ومراجعة أحمد فخرى ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

بلوتارك : ايزيس : رسالة بلوتارك عن ايزيس وأزوريس ، ترجمها عن اليونانية ، حسن صبحى بكري وراجعها محمد صقر خفاجه ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

تاريخ الحضارة المصرية : وزارة الثقافة والإرشاد القومي : تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعوني ، المجلد الأول . تأليف نخبة من العلماء ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

تاريخ الفن المصرى : محرم كمال ، تاريخ الفن المصرى القديم ، القاهرة ، ١٩٣٧ .

تاريخ القانون الخاص : شفيق شحاته : تاريخ القانون الخاص في مصر ، الجزء الأول ، القانون المصرى القديم ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

تاريخ مصر : برستيد ، جيمس هنرى : تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسى ، ترجمة حسن كمال ، القاهرة ، ١٩٢٩ .

تشريع حور محب : باهور لبيب ، وصوفى حسن أبو طالب : تشريع حور محب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

تطور الفكر والدين : برستد ، جيمس هنرى : تطور الفكر والدين فى مصر القديمة ، ترجمة زكى سوس ، القاهرة ، ١٩٦١ .

حضارة مصر القديمة : عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها ، الجزء الأول ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

الحضارة المصرية : ولسون ، جون : الحضارة المصرية ، ترجمة أحمد فخرى ، القاهرة ، ١٩٥٥ .

حضارة مصر والشرق القديم : ابراهيم زرقانه وآخرون . حضارة مصر والشرق القديم ، القاهرة .

الحياة الإجتماعية : بترى ، ماثيو فلندرز : الحياة الاجتماعية في مصر القديمة ، ترجمة حسن محمد جوهر وعبد المنعم عبد الحليم ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

ديانة مصر القديمة : ارمان ، أدولف . ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

ديودور الصقلى : ديودور الصقلى في مصر ، ترجمة وهيب كامل ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

السنن النفسية : لوبون ، جوستاف ، السنن النفسية لتطور الأمم ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

شخصية مصر : جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان . القاهرة ، ١٩٧٠ .

الشرق الأدنى القديم : عبد العزيز صالح : الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، مصر والعراق ، القاهرة ، ١٩٧٣

شمال أفريقيا : رشيد الناضورى : جنوب غربى أسيا وشمال أفريقيا - الكتاب الأول ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٦٧ .

العمارة : أنور شكرى : العمارة فى مصر القديمة ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

فجر الضمير : برستد ، جيمس هنرى : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ومراجعة عمر الاسكندرى وعلى أدهم ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

الفن فى الدولة القديمة : أنور شكرى : الفن المصرى القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

الفن العراقى : ثروت عكاشة : الفن العراقى ، سومر وبابل وآشور ، بيروت ، ١٩٧٥ .

الفن المصرى : ثروت عكاشة : الفن المصرى (جزءان) القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ .

فى موكب الشمس : أحمد بدوى : فى موكب الشمس (جزءان) ، القاهرة ١٩٤٦ — ١٩٥٠ .

قاموس الكتاب المقدس : بطرس عبد الملك وآخرون : قاموس الكتاب المقدس ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٧١ .

ماقبل الفلسفة : فرانكفورت ، هنرى . ويلسون ، جون . جاكوبسن ، ثوركليد : ماقبل الفلسفة ، الإنسان فى مغامرته الفكرية الأولى ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ومراجعة محمود الأمين ، بغداد ، ١٩٦٠ .

مصر	: دريوتون ، ا وفانديه ، جاك : مصر ، ترجمة عباس بيومى ، القاهرة .
مصر الخالدة	: عبد الحميد زايد ، مصر الخالدة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
مصر فى العصر العتيق	: إمرى ، ولتر : مصر في العصر العتيق ، ترجمة راشد محمد نوير ومحمد على كمال الدين ومراجعة عبد المنعم أبو بكر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
مصر القديمة	: سليم حسن: مصر القديمة ، (١٧ جزءا) القاهرة ٩٤٠ - ١٩٥٨ .
مصر والحياة المصرية	: ارمان ، اودلف وهرمان رانكه: مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال ، القاهرة ، ١٩٥٠ .
مصر والشرق الأدنى القديم	: نجيب ميخائيل: مصر والشرق الأدنى القديم ، (فى ستة أجزاء) : الجزء الأول ، الطبعة الثالثة ١٩٦٠ . الجزء الرابع ، الطبعة الثانيه ١٩٦٦ . الجزء السادس ، الطبعة الثانية ١٩٦٦ .
المعجم الصغير	: أحمد بدوى وهرمن كيس : المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصرية القديمة ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

من العشائر : موريه ، الكسندر وج. دفى : نشأة النظام الاجتماعى وتطوره ، من العشائر للامبراطوريات ، ترجمة عبد العزيز برهام ومراجعة محمود قاسم (جزءان) القاهرة ، ١٩٦١ .

المواد والصناعات : لوكاس الفريد: المواد والصناعات عند قدماء المصريين ترجمة زكى اسكندر ومراجعة عبد الحميد احمد، القاهرة

الموسوعة المصرية : وزارة الثقافة والأعلام ، الموسوعة المصرية ، تاريخ مصر القديمة وآثارها ، المجلد الأول ـ الجزء الأول باشراف أحمد فخرى ومحمد جمال الدين مختار، القاهرة .

موقع بونت : عبد المنعم عبد الحليم سيد: «محاولة لتحديد موقع بونت» مقال فى مجلة جمعية الآثار بالاسكندرية (دراسات أثرية وتاريخية) العدد الخامس ١٩٧٤ .

الهرم الدفين : محمد زكريا غنيم: الهرم الدفين ، ترجمة زكى سوس ومراجعة محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ، ١٩٦١ .

هيرودوت : هيرودوت يتحدث عن مصر ، ترجمة محمد صقر خفاجة وشرح أحمد بدوى ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

ثانيا : المراجع الاجنبية

— Abitz, J.E,A

Abitz, Friedrich; »Die religiose Bedeutung der sogenannten Graebraeuberseechachte in der aegyptischen koenigsgraebern der 18. bis 20. Dynastie». Aegyptologische Abhandlungen, 26 (1974). (Rev. in JEA 61, 1974, p. 295).

— Abu Simbel :

Ministry of Culture, A.R. Egypt, The Salvege of the Abu Simbel Temples. Cairo, 1976.

- Aldred, M, King. Art.

Aldred, Cyril Middle Kingdom Art in Ancient Egypt. 2300-1590 B.C, London, 1950,

- Aldred, N King Art,

Aldred, Cyril, New kingdom Art in Ancient Egypt durng the Eighteenth Dynasty 1590 - 1315 B. C, London.

- Baikie, Eg. Antiq.

Baikie, Egyptian Antiqutities in tha Nile valley, A Descriptive Handbook. London, 1932,

- **Baldwin, Eg. Arch.**

Smith, E Baldwin, Egyptian Architecture as Cultural Expression. New York, 1938.

- **Budge,** Cleopatra

Budge. A. W, Clepotra's Needle and other Obelisks. London, 1926.

- **Budge,** Book of the Dead

Budge, A. Wallis, The Egyptian Book of the Dead, The Papyrus of Ani. Dover Publication, New York, 1967.

- **Chevrier, H,** «Note sur L'erection des obelisques» Annales du Service, T. LII (1954, pp. 309-313.

- **Childe,** Light.

Childe, V. Grordon, New light on the Most Ancient East, London 1962.

- **Clarke, Eg. Masonry**

Clarke, Somers and Engelbach, R, Ancient Egyptian Masonry, The Bnilding Craft. London, 1930.

- **Encyclopedia of Religion**

Encyclopedia of Religion and Ethics, ed. by J.Hastings, 2nd edition., 19 2,

- **Engelbach**, Obelisks.

Engelbach, R, The Problem of the Obelisks. London, 192 .

- **Freud**, Moses.

Freud, Sigmund, Moses and Monotheism. Trans by Katherine Jones, New York, 1955

- Gardiner, Grammar,

Gardiner, Sir Alan, Egyptian Grammar, being an introduction to the study of Hieroglyphs. 3rd· Oxford, 1973.

- **Hassan**, Sphinx

Hassan, Selim, The Sphinx, its history in the light of recent excavations. Cairo, 1949.

- **Kieland**, E. **Christie**. Geometry in Egyptian Art London, 1955.

- *Larousse*

Larousse Encyclopedia of prehistoric and Ancient Art. Ed. by Rene Hughe. Trans. by Michael Heron. London, 1962.

- **Lepsius**, Denkmaeler

Lepsius, R, Denkmaler aus Aegygten und Aethiopien, Berlin. 1855.

- **Makhitarian, Eg.**Paint,

Mekhitarian, Arpag, Egyptian Painting. Trans. by Stuart Gilbert, Skira, Geneva, 1954.

- Moret, Nile

Moret, Alexandre, The Nile and Egyptian Civilization. Trans. by M.K. Dobie London, 1972.

- Mueller, in Anc. Arch.

Lloyd, Seton Mueller, Hans Wolfgang and Martin, Rolond, Ancient Architecture, Mesopotomia, Egypt, Crete, Greece, New York, 1974.

- Noblecourt, Tutankh,

Noblecourt, Chritiane Desreches. Tutankhamen, life and death of a Pharaoh, Trans. by Claude, Penguin Books, 1965.

- Petrie, Eg. Decor,

Petrie, W.M. Flinders, Egyptian Decarative Art, London. 1895.

- Petrie, W. M. Flinders, The Pyramids and Temples of Gizeh. London, 1883.

- Petrie. Res. Sinai.

Petrie. W.M. Flinders, Researches in Sinai. London, 1906.

- Pritchard, Texts

Pritchard' James, (edit.) Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament. Ptinceton. 1969.

- Pirenne, Institutions

Pirenne, Jacques, Histoire des Institutions et du Droit Privée de L'Ancienne Egypte. Bruxelles, 1934.

- Rachewiltz, Eg. Art.

Rachewiltz, Boris De, Egyptian Art, an introduction. Trans by R.H. Boothroyd. London 1960.

- Sayed, Mesopot. Infl.

Sayed, Abdel-Monem Abdel-Halim, An attempt at the identification of the transmitters of Mesopotamian influences to Upper Egypt in protodynastic times. Magazine of the Faculty of Archaeology. Cairo Univ. Vol. I. 19 6.

- Schaefer, Eg. Art.

Schaefer, Heinrich, Principles of Egyptian Art. Ed by Emma Brunner Traut. Transl. by John Baines. Oxford, 1974.

- Seligman, Egypt.

Seligman, C, G, Egypt and Negro Africa. London, 1934.

- Semple, Influences,

Semple, Ellen C. Influences of geographic Environment. London, 1947.

- Smith, Art & Arch.

Smith, W. Stevenson, The Art and Architecture of Ancient Egypt. Penguin Books, 1965.

- Smith, Intercon.

Smith, W. Stevenson, Interconnections in the Ancient Near East. New Haven, 1965.

- Smith O.King

Smith, W. Stevenson, A history of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom Boston, 1946.

Soderbergh, The Navy.

Save-Soderbergh, Torgny, The Navy of the Eigteeth Egyptian Dynasty. Uppsala, 1946.

- Vandier. Manuel.

Vandier, J, Manuel D'Archèologie Egyptienne. 4 Tones. Paris 1958-1964.

- Woolley, Mankind.

Woolley, L, History of Mankind. Vol I Part 2 «The Beginning of Civilization». UNESCO, 1963.

تصويب

ص	سطر	خطـــأ	صواب
و	١٩/ ٢٠	السطران ١٩ ، ٢٠ غير ظاهرين في الطباعة وهما :ـ	وسط ما يغلفه من الحشد الهائل الذى تراكم حوله خـــلال العصور ، حتى نصل فى نهاية المطاف إلى ما آلت اليه هذه العناصر الحضارية في آخر مراحل تطورها
١	٧	Eneolithc	Eneolithic
	٨	Pre-dydastic	Pre-dynastic
	١٢	في الدلتا والبدارى ودير تاسا	فى الدلتا دير تاسا
	١٣	أما في عصر ما قبل الاسرات	أما عصر ما قبل الأسرات
	١٦	ونقاده ن الصعيد	ونقادة والبدارى فى الصعيد
٣	٩	نحب	نحن
٤	١٢	Abdos	Abydos
٧	١٠		٥ـ منتوحتب الثانى (نب حبت رع)
١٠	١٨	رعامسه	رعامسة
١٥	الاخير	إذ لولا	إذ لولا الإيمان
٢١	٧	المقطعات	المقاطعات
٢٣	١١	جبل العركى	جبل العركى(١٠)
٢٦	١٦	رسوم المعابد المصرية	رسوم المقابر المصرية
٣٨	الاخير	اتحاد القطين	اتحاد القطرين
٤٠	١٨	يرعى الموت	يرعى الموتى
٤٠	٢٠	وان مقابر ملوك	وان ضخامة مقابر ملوك
٥٢	٤، ٥	داخل شكل	داخل دائرة ذات شكل
٥٢	١٨	وأغلب عصر	وأوائل عصر
٥٢	١٨	فى أواخر	في أواسط

تصويب (تابع)

ص	سطر	خطأ	الصواب
٧٣	١	بيبي الأول آخر ملوك	بيبي الثاني من أواخر ملوك
٧٥	١٦	تغلل	تغلغل
٧٧	١٧	طاقة	طائفة
٨٤	٦	الدخل والخارج	الدخل والخرج
٩٣	١٦	وعند ذلك مايقوم	وذلك عندما يقوم
١٠٦	٢	باك ـ إن ـ إف	باك ـ إن ـ رن ـ إف
١٠٦	١٦	يخي	نخي
١١١	٣	وقد ظهر بوضوح الوصايا	وقد ظهر ذلك بوضوح في الوصايا
١٢٣	١٧	بين الوادى في مصر	بين الوادى والصحراء في مصر
١٢٨	الاخير	الدور الأخروى ...	الدور الأخروى للفرعون وقد انطبع على العقائد المصرية بشكل واضح حتى على العقائد الالهية
١٥٢	٢٠	الأخلاق »	الأخلاق » (٥٠)
١٧٧	٢٠	بعد قتله (٦٠)	بعد قتله (٦٤)
١٧٩	١٢	رَوَح	رُوح
١٨٧	٨	تبعد	تعبد
١٩٢		سقطت صفحتان بعد ص ١٩٢ أثناء الطبع فطبعتا برقمى ١٩٢، ١٩٢	
١			١ ٢
١٩٦	٦	تمعد	تمجد
١٩٦	١٩	يا آتون آخي	يا آتون الحي
٢١١	الاخير	وتحص	وتحف
٢١٥	١١	وتلفه	لا يتلفه
٢١٧	٣	الحجر الرملي	الحجر الرملي (٢)
٢٢١	٤	الكورنيش المصرى	الكورنيش المصرى (٨)

تصويب (تابع)

ص	سطر	خطأ	صواب
٢٢٥	٦	عدة اساطين	عدة اسافين
٢٢٥	١١	اتبعها المصريين	اتبعها المصريون
٢٢٦	١٤	وبما	وربما
٢٣٢	١٣	(شكل ٣٠) (٢٩)	(شكل ٣٠)
٢٣٤	١٣	فوقها خمسة مصاطب	فوقها خمس مصاطب
٢٣٤	١٤	فشيد ثلاثة مصاطب	فشيد ثلاث مصاطب
٢٣٥	٢٠	عهد قريب (٢٣)	عهد قريب (٣٢)
٢٣٧	١٨	لا توضح شكل	لاتوضح شكله
٢٤١	١٦	٢ر٣ر٠٠٠	٢ر٣٠٠ر٠٠٠
٢٤٣	١٤	بئرا	بئر
٢٤٦	٦	(شكل ٧٠)	(شكل ٦٩)
٢٥٧	١٢	كان الها للموتى	كان الها للموتى مثل أبى الهول ٢٥٨
٢٥٩	١	فى جبانة الجيزة	فى جبانة الجيزة (٦٧)
٢٦٢	١٤	مالا يزيد ارتفاعه على تسعة عشر مترا	مالا يزيد ارتفاعه على ٤٤ مترا
٢٧٥	٢١	(شكل ٧٣)	(شكل ٧٧)
٢٧٦	١	لمعبده	للمعبد
٢٧٨	٣	على الافراد	على مقابر الأفراد
٢٧٨	١٤	مملوء	مملوءا
٢٨١	٢٠	الكوروى (٩٧)	الكوروى
٢٨٢	١٠	نطاقهما	نظامها
٢٩١	١٤	والخيل	والحيل
٢٩٢	٤	امنميحتب	امنحتب
٢٩٤	٣	وتمتد الجنازية	وتمتد المعابد الجنازية
٢٩٤	الاخير	ص ١٥٨	ص ٢٨٥

تصويب (تابع)

ص	سطر	الخطـأ	الصـواب
٢٩٧	١٠	بافيا	باقية
٢٩٧	١٩	الثامنة عشر	الثامنة عشرة
٣٣٣	٦	وهنا	وهناك
٣٣٥	٣	الاسرة الثامنة عشرة	الاسرة الثانية عشرة
٣٤٨	١٩	بيده اليمنى	بيده اليسرى
٣٥٨	١٠	roun	round
٣٧٧	٥	الاشجار والحدائق وتماثيل الاتباع والخدم	الاشجار والحدائق
	٦	الواقعية في الرسوم	الواقعية في رسوم وتماثيل الاتباع والخدم
٣٨٠	٦	يؤيدون	يؤدون
٣٨١	٨	Theodrus	Theodorus
٣٨٣	١	Schaafer	Sohaefer
٣٨٣	٢	Sgmmerrg	Symmetry
	٧	directionds	directions
٣٨٤	٦	تثقلهن	فثلهن
	٧	ورعيتها	ودعتها
	١٢	صدغه (١٧٣)	صدغه
٣٩٠	٨	الوجوه	الوحدة
٣٩١	٧	أعمال	أعماله
٣٩٩	١٩	introspectism	introspection
٤٠٤	٢٠	الرجل	لرجل
٤٠٧	١٤	احدى	أحد
٤٠٩	١٨	القديم (٢٠٦)	القديم (٢٠٤)

تصويب (تابع)

ص	سطر	الخطأ	الصواب
٤٢٩	١٢	الثالث (٢٢٨)	الثالث
٤٣٠	الاخير	الحيوانية (٢٢٨)	الحيوانية (٢٢٨)
٤٣١	١	وفد النوبة	وفد النوبة (٢٢٩)
٤٣٨	٨	من العازفة ومن السيدات	بين العازفة وبين السيدات
	٩	اتجاهين	اتجاهن
٤٣٩	٢١	من النواحي	ومن النواحي
٤٤٠	٦	حتى فى عهد	حتى عهد
	١٦	علمنا ترجع	علمنا أنها ترجع
٤٢٩	١٢	(٨) P. 244	(٨) P, 144

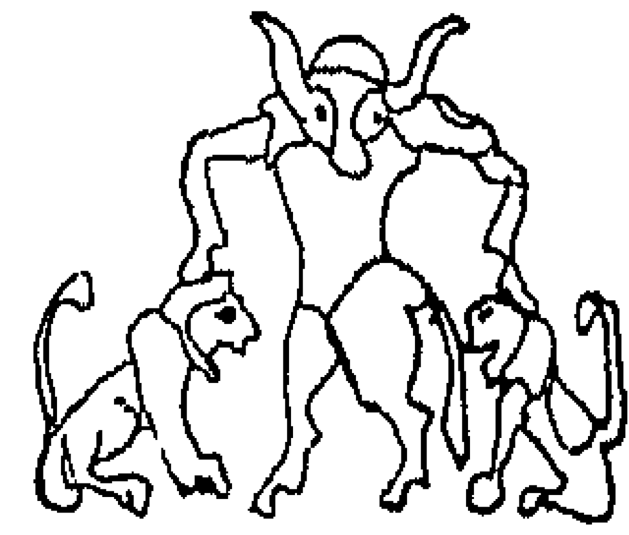
اللوحات والاشكال

لوحة (١) «الأشكال ١، ٢»

الرسوم والأشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية فى العصور المبكرة

(راجع ص ٢٣ - ٢٦)

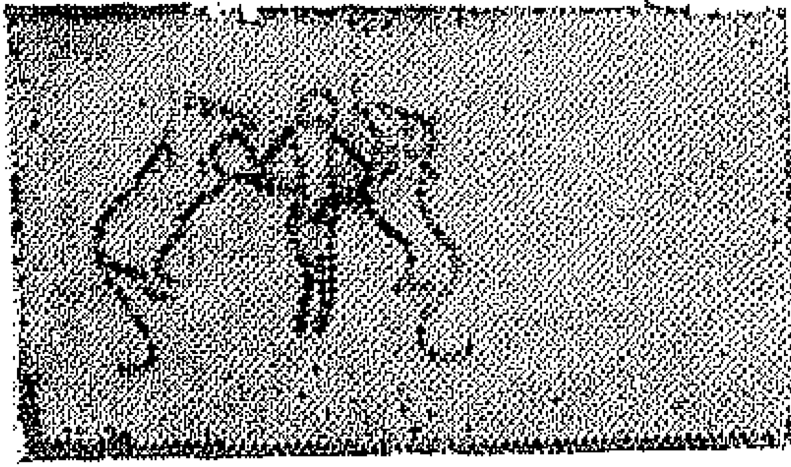
الآثار العراقية



(شكل ١ ـ أ)
على الأختام الاسطوانية
من الوركاء فى العراق

البطل الذى يفصل
بين حيوانين

الآثار المصرية



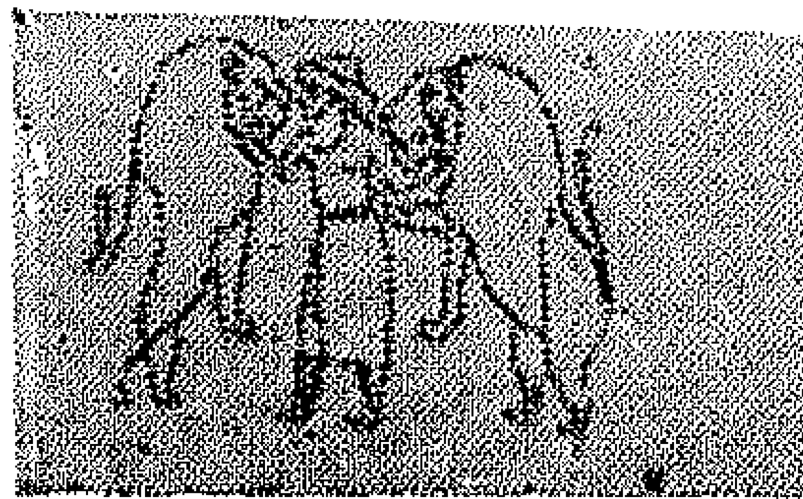
(شكل ١ ـ ب)
وفى رسوم مقبرة
الكاب في مصر

(شكل ٢ ـ أ)



الرداء الثقيل
فى نقوش
الوركاء
بالعراق
(إلى اليمين)

(شكل ٢ ـ ب)

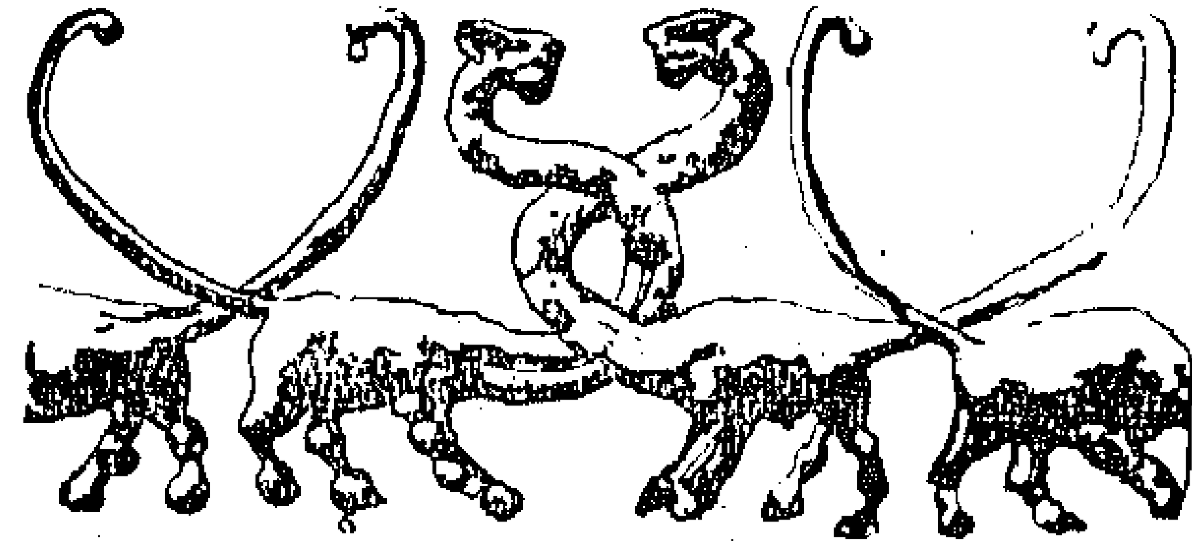


وفى نقوش مقبض
بسكين جبل العركي
في مصر

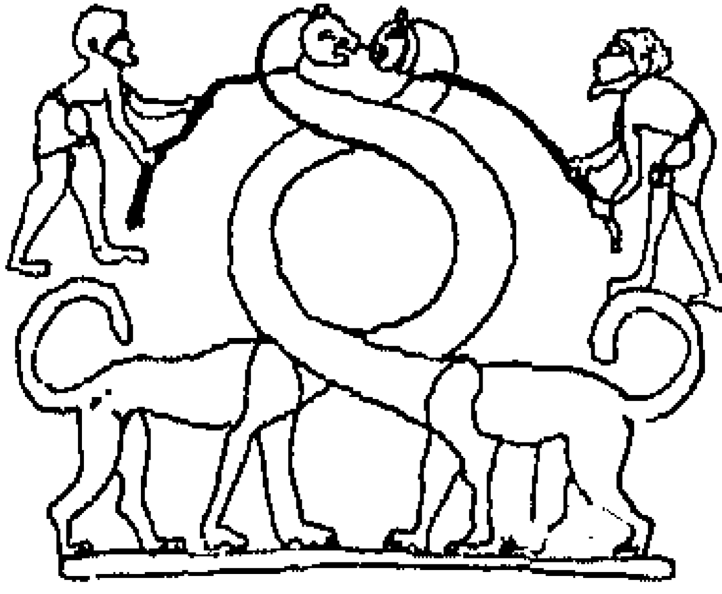
« الأشكال ٣ ، ٤ »　　　لوحة (٢)

الأشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية (تابع)

الحيوانات ذات الرقاب الملتفة



(شكل ٣ ـ أ) على الأختام الاسطوانية فى العراق



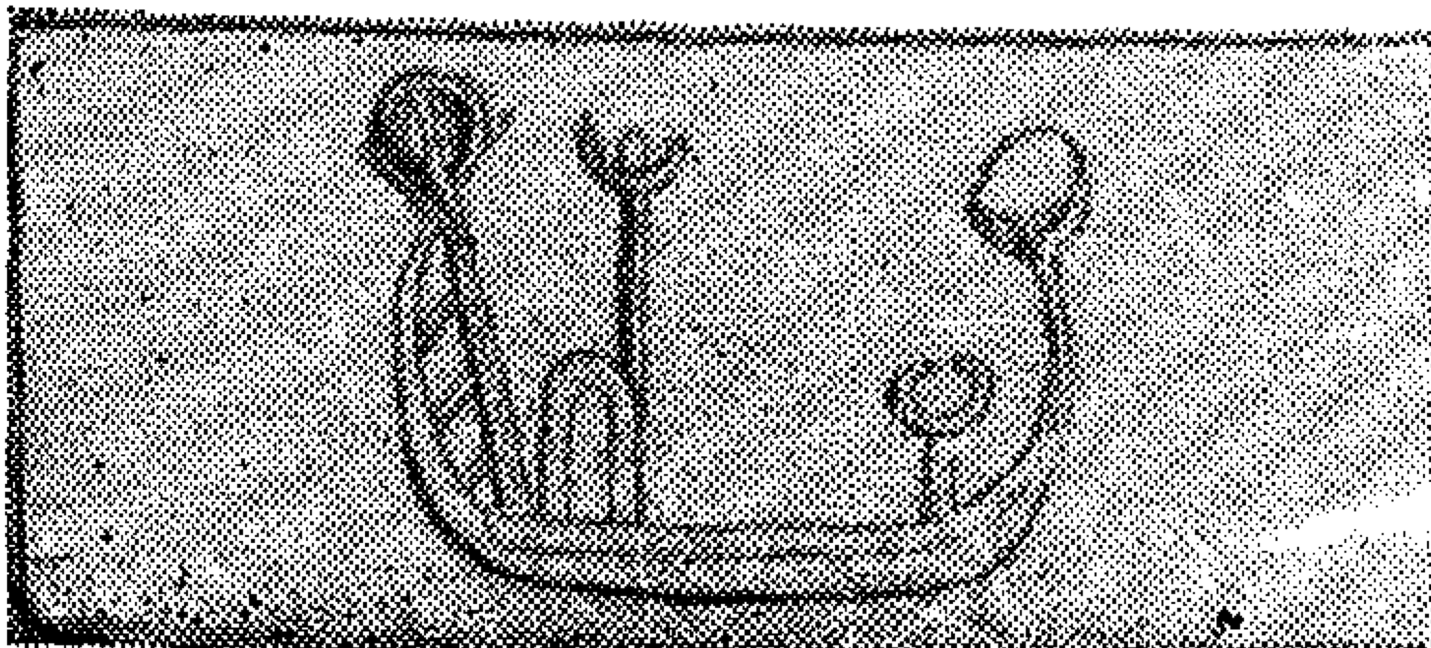
(شكل ٣ ـ ب) وعلى لوحة «صلاية» نعرمر فى مصر

السفن ذات النهايات المرتفعة



(شكل ٤ ـ أ) ←

على الاختام الاسطوانية من الوركاء فى العـراق



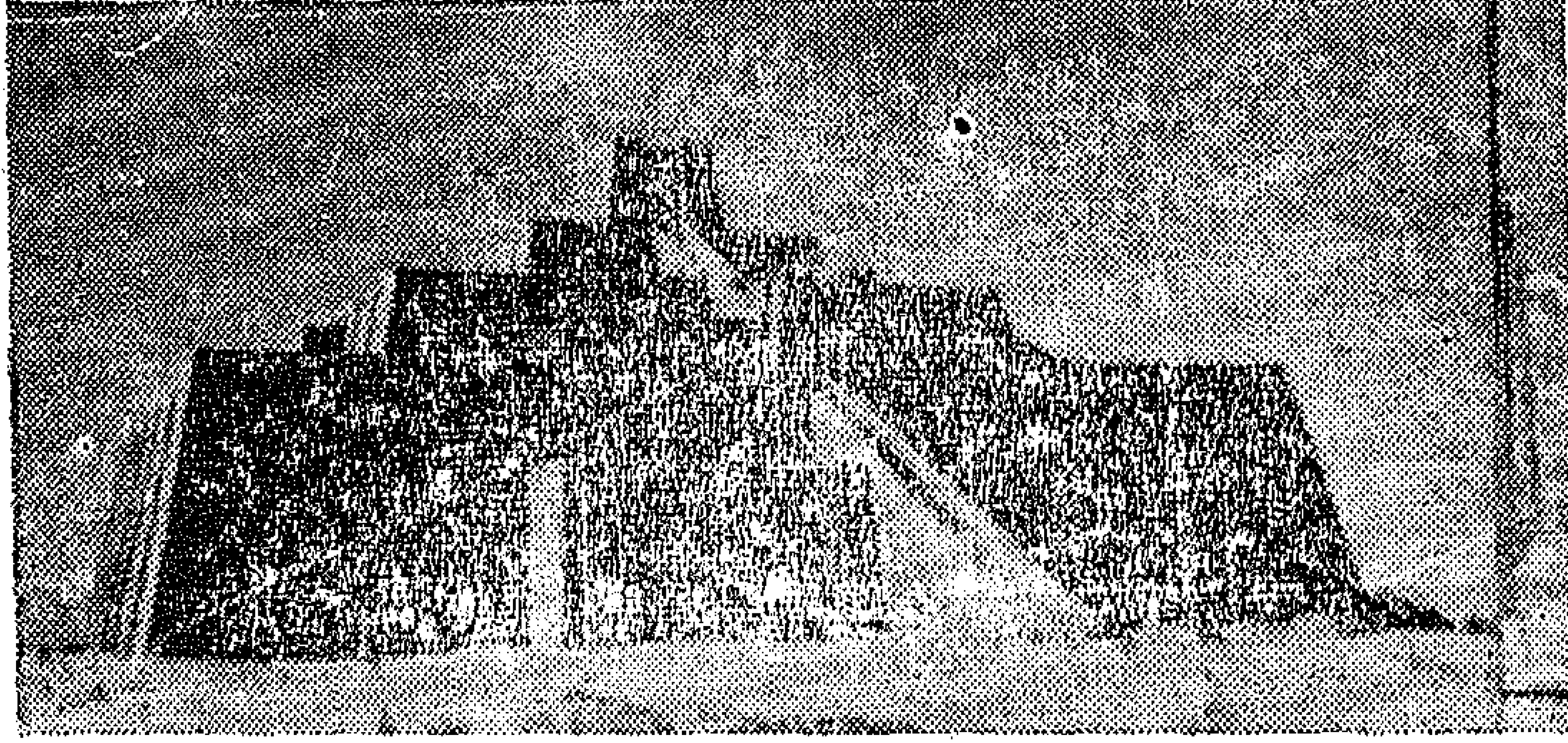
(شكل ٤ ـ ب) ←

وعلى مقبض سكين جبل العركى فى مصر

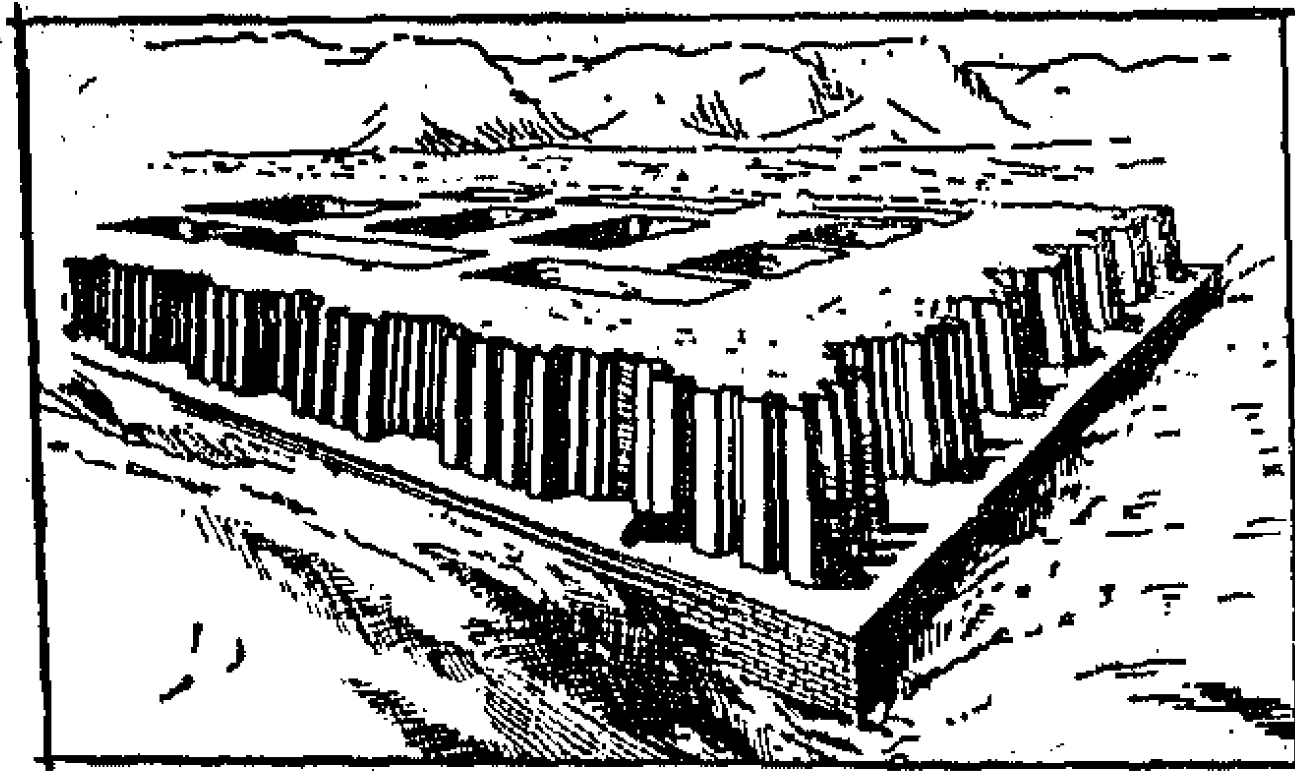
لوحة (٣) « الاشكال ٥ ـ أ ، ب »

الاشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية (تابع)

المشـكاوات



(شكل ٥ ـ أ) المشكاوات في زاقـورة أور بالعراق



(شكل ٥ ـ ب) المشكاوات في مصطبة نيت حتب بنقادة في مصر

« الأشكال ٦ ، ٧ » لوحة (٤)

الاشكال العراقية وما يشبهها على الآثار المصرية (تابع)

الشكل الزخرفي للزهرة على الآثار العراقية ←

وعلى الآثار المصرية ←

(شكل ٦ - أ) (شكل ٦ - ب)

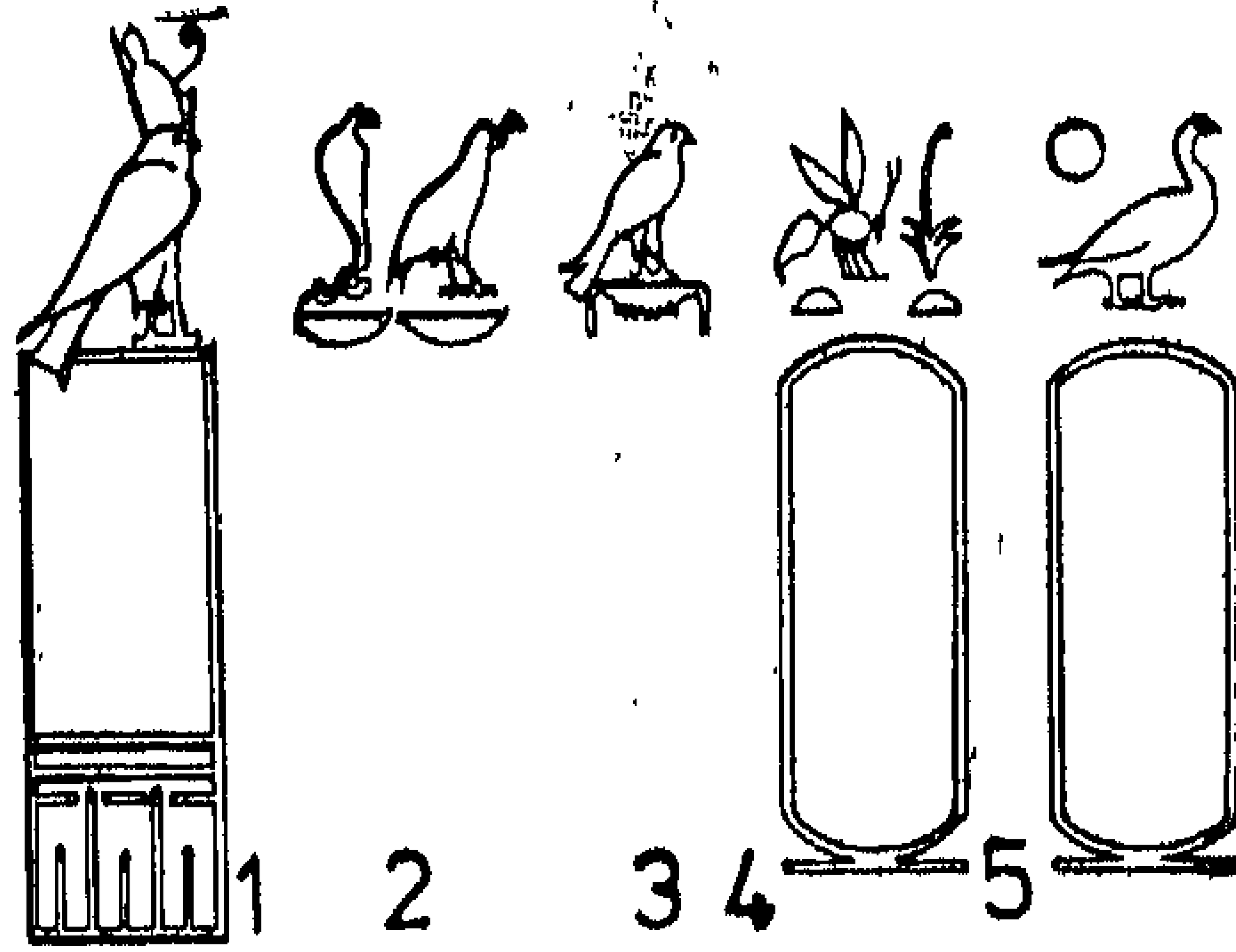
(شكل٧)

النقوش ذات الطابع الجنازى على الاختام الاسطوانية من نجع الدير في مصر (شكل المتوفي يجلس أمام مائدة قربان)

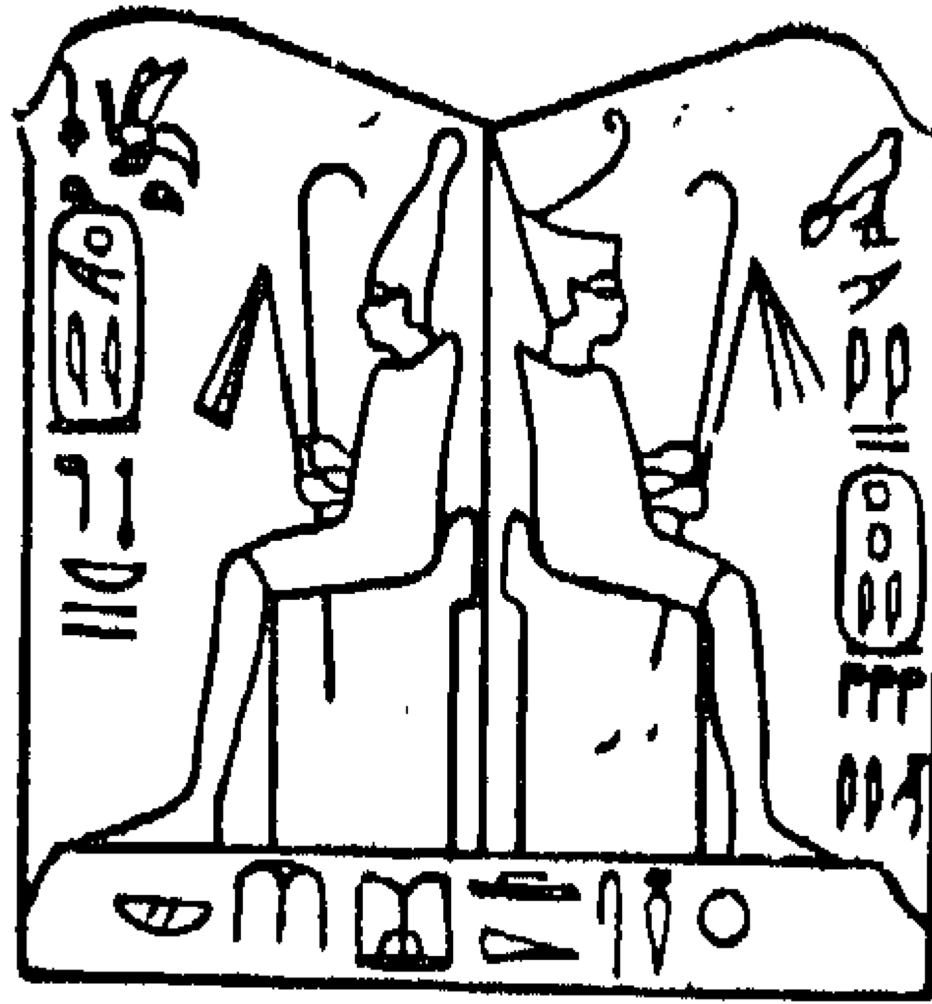

الطرق التي نرجحها لدخول التأثيرات العراقية إلى مصر

لوحة (٥) «الاشكال ٨ ، ٩»

ألقاب الفرعون ويوبيله الثلاثينى

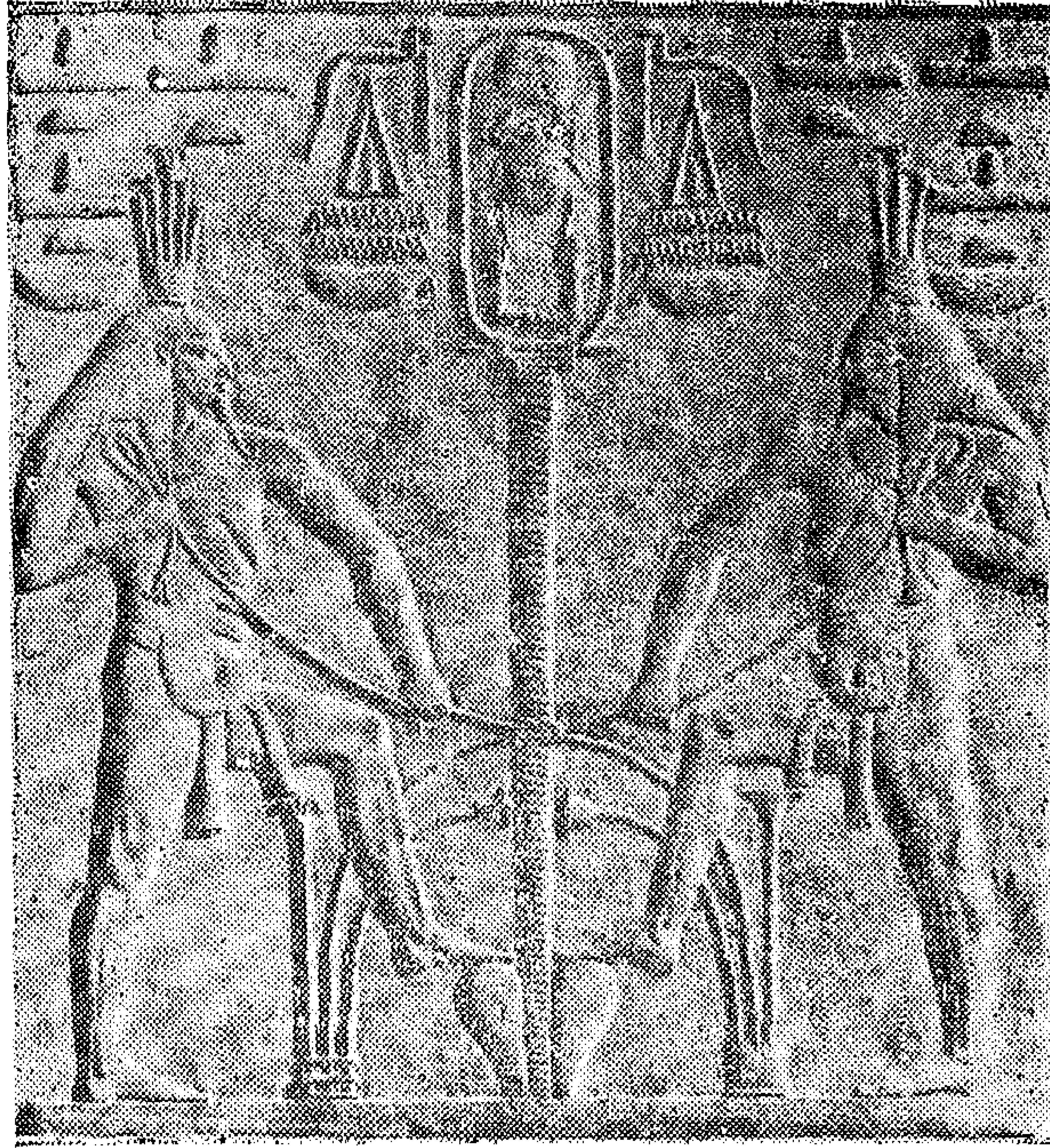


(شكل ٨) الالقاب الخمسة للفرعون (راجع ص ٥١)

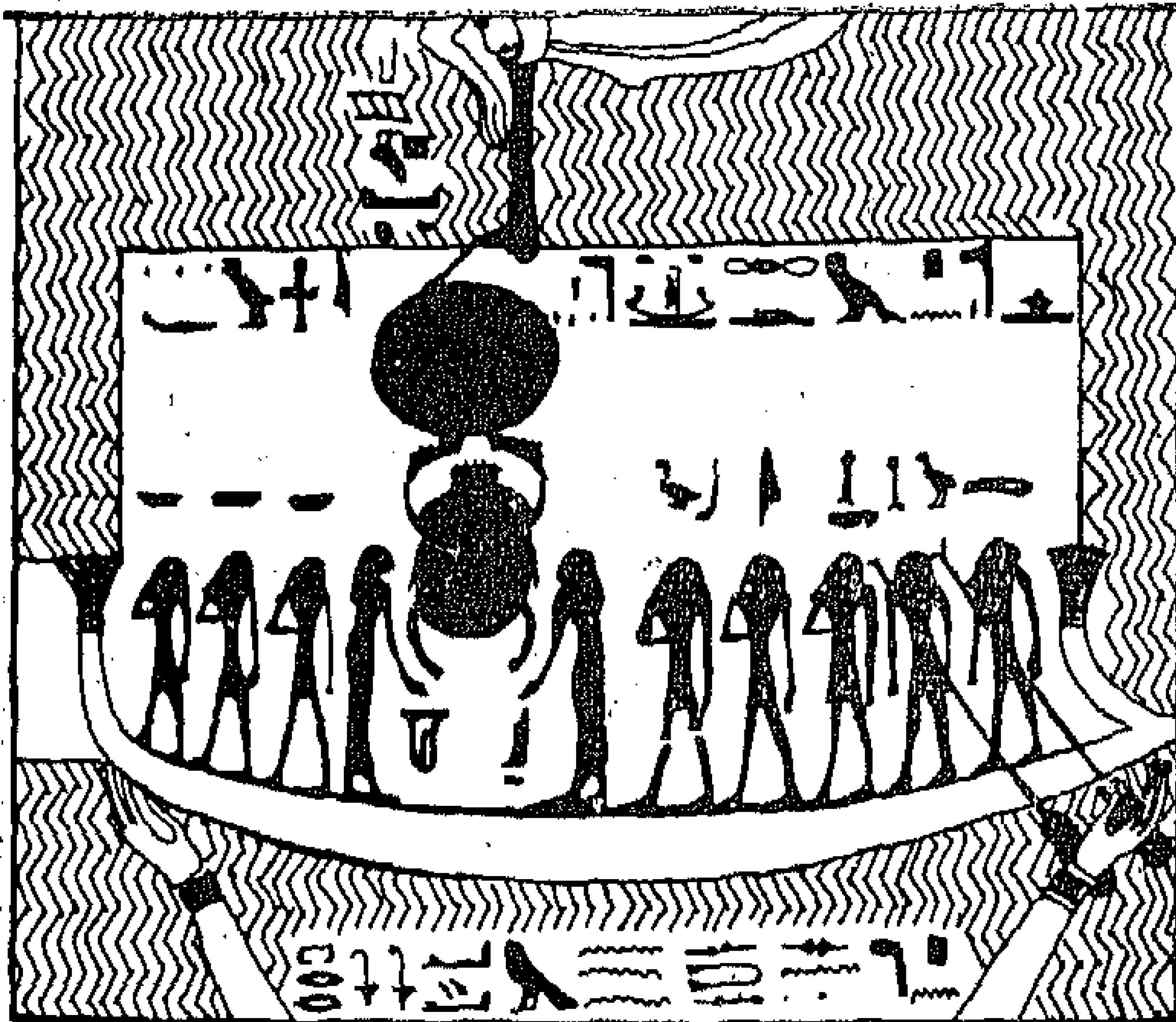


(شكل ٩) الملك على منصة التتويج أثناء احتفاله باليوبيل الثلاثينى (راجع ص ٣٩)، ويلاحظ اختلاف الرداء الذى يظهر به فى هذا الاحتفال عن الرداء الاوزيرى (راجع ص ٢٣٦،١٤٣ وقارن الاشكال ١٩ ، ٣٨)

رموز التجدد الذاتى فى آلهة النيل والشمس



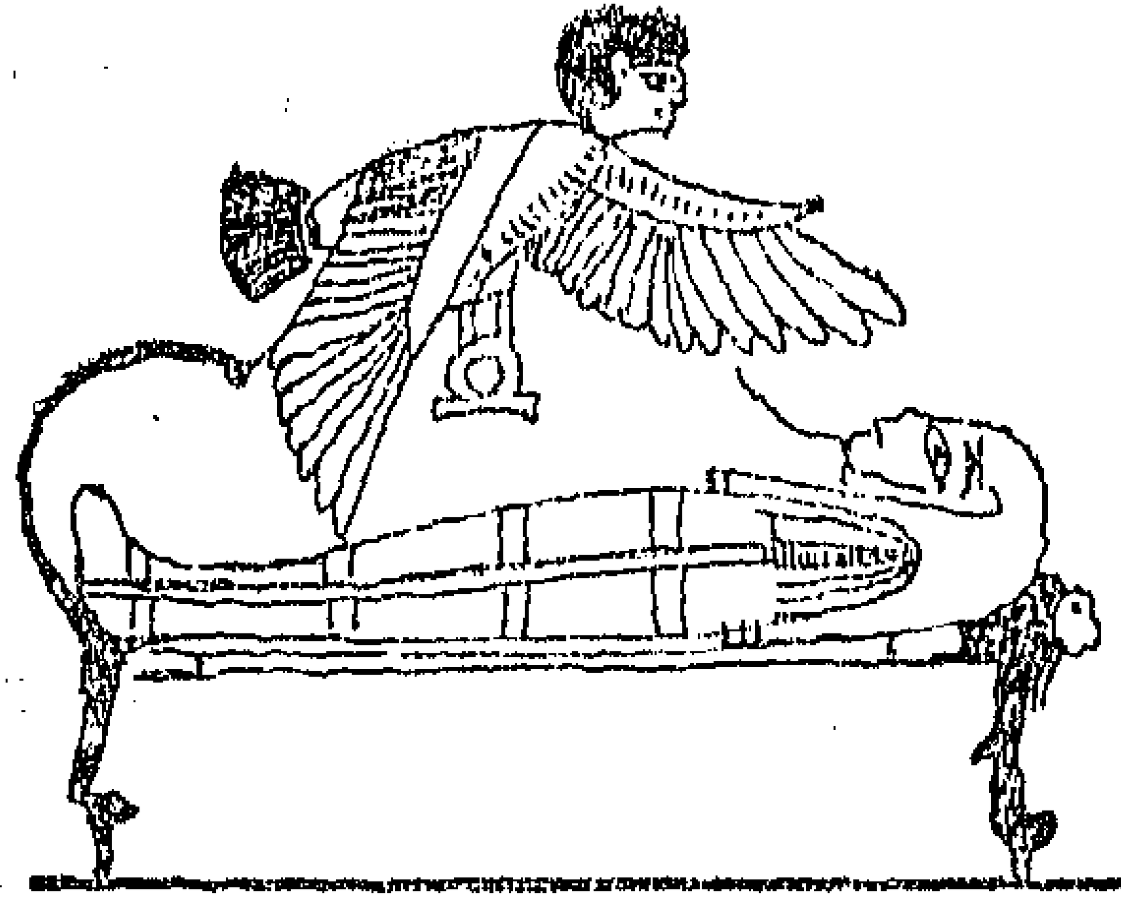
(شكل ١٠) اله النيل فى شكل رجل يجمع بين صفات الذكورة والأنوثة (راجع ص ١٢٥) وقد مثل الهان يربطان نباتى القطرين تحت اسم الفرعون سنوسرت الأول (راجع ص ٣٩ ، ٢٣٦)



(شكل ١١) الجعل (الجعران) فى مركب الشمس يدفع قرص الشمس عند الشروق. (راجع ص ١٢٤)

لوحة (٧)   «الاشكال ١٢ ، ١٣ »

العقيدة المصرية بشأن الروح والجسد

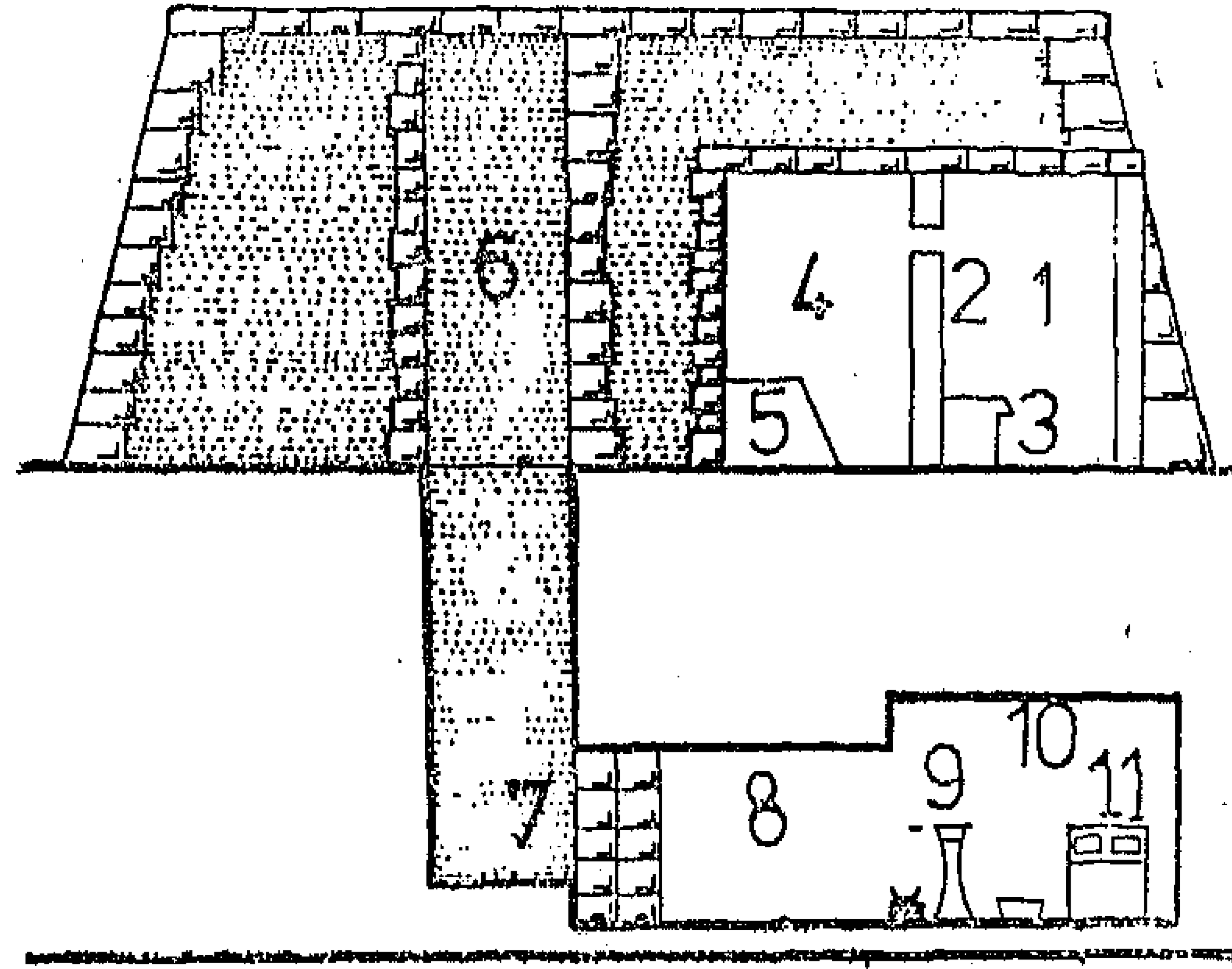


(شكل ١٢) الروح الاثيرية (البا) تزور الجسد (راجع ص ١٣١)
وقد شاع هذا الاسلوب فى رسم البا والمومياء في عصر الدولة الحديثة .



(شكل ١٣) تمثال الكا (الروح المادية) على هيئة صاحبه تماما (الملك حور من الاسرة الثالثة عشرة) وقدظهر التمثال كأنما يخطو من السرداب نحو الخارج وعلى رأسه الذراعان المرفوعان رمز الكا (راجع ص ١٣٢)

تأثر نظام مقابر الأفراد (المصطبة) بالعقيدة بشأن الروح والجسد



(شكل ١٤) قطاع فى مصطبة من عصر الدولة القديمة يوضح نظامها الداخلى (راجع ص ١٣٢ والوصف ص ٢٦٠)



(شكل ١٥) الباب الوهمى وقد مثل عليه المتوفى أمام مائدة قربان ونقشت عليه صيغة القربان (راجع ص ١٣٣)

آلهة الموتى



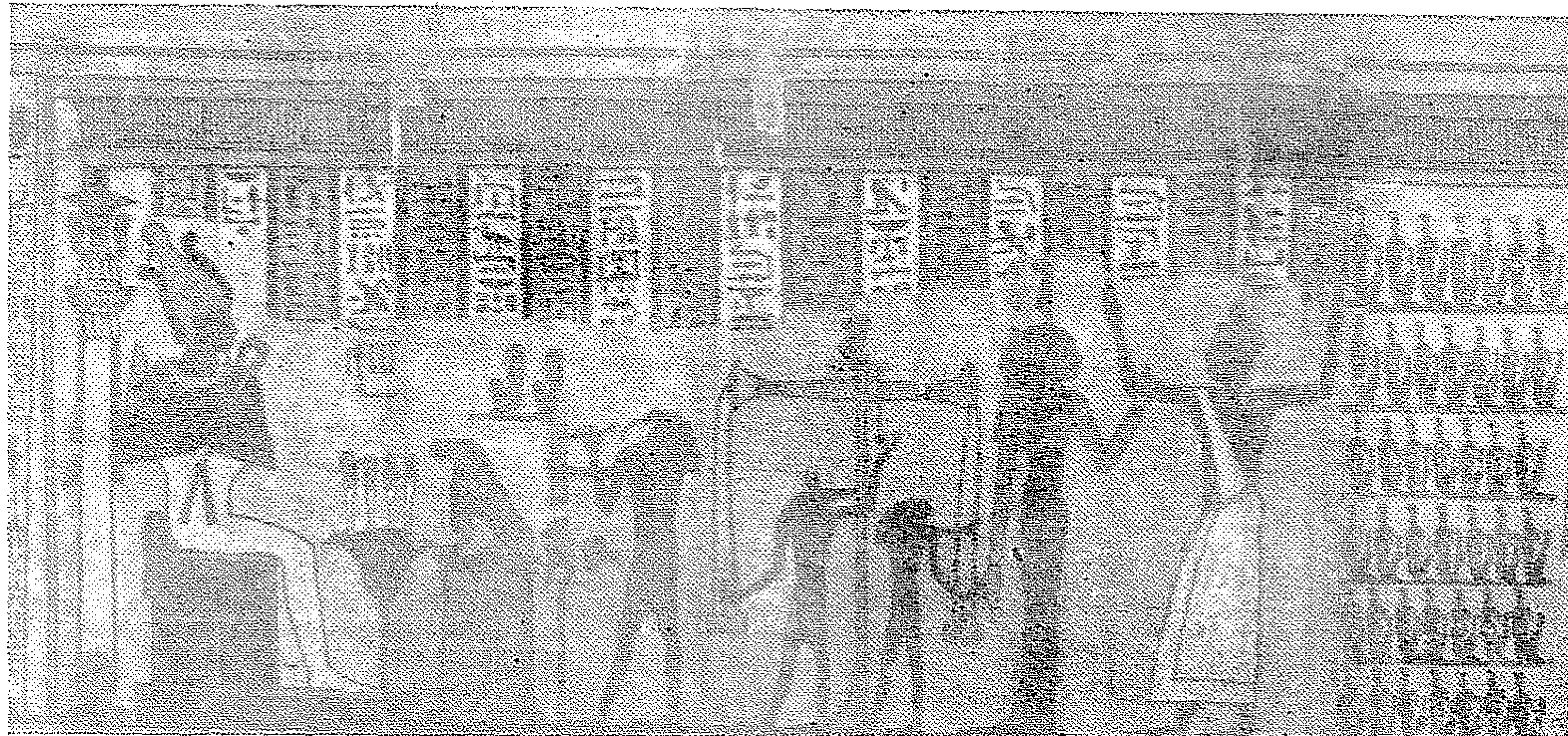
(شكل ١٦) الاله أوزير في شكله المحنط (المومياء) ويمسك بالصولجانات وعلى رأسه تاج يشبه تاج الوجه القبلى ←
(راجع ص ١٣٧ وقارن شكل ٣٨)

(شكل ١٧) الاله أنوبيس رب التحنيط في صورته الحيوانية على شكل حيوان ابن آوى (راجع ص ١٣٨)



« شكل ١٨ »

(لوحة ١٠)

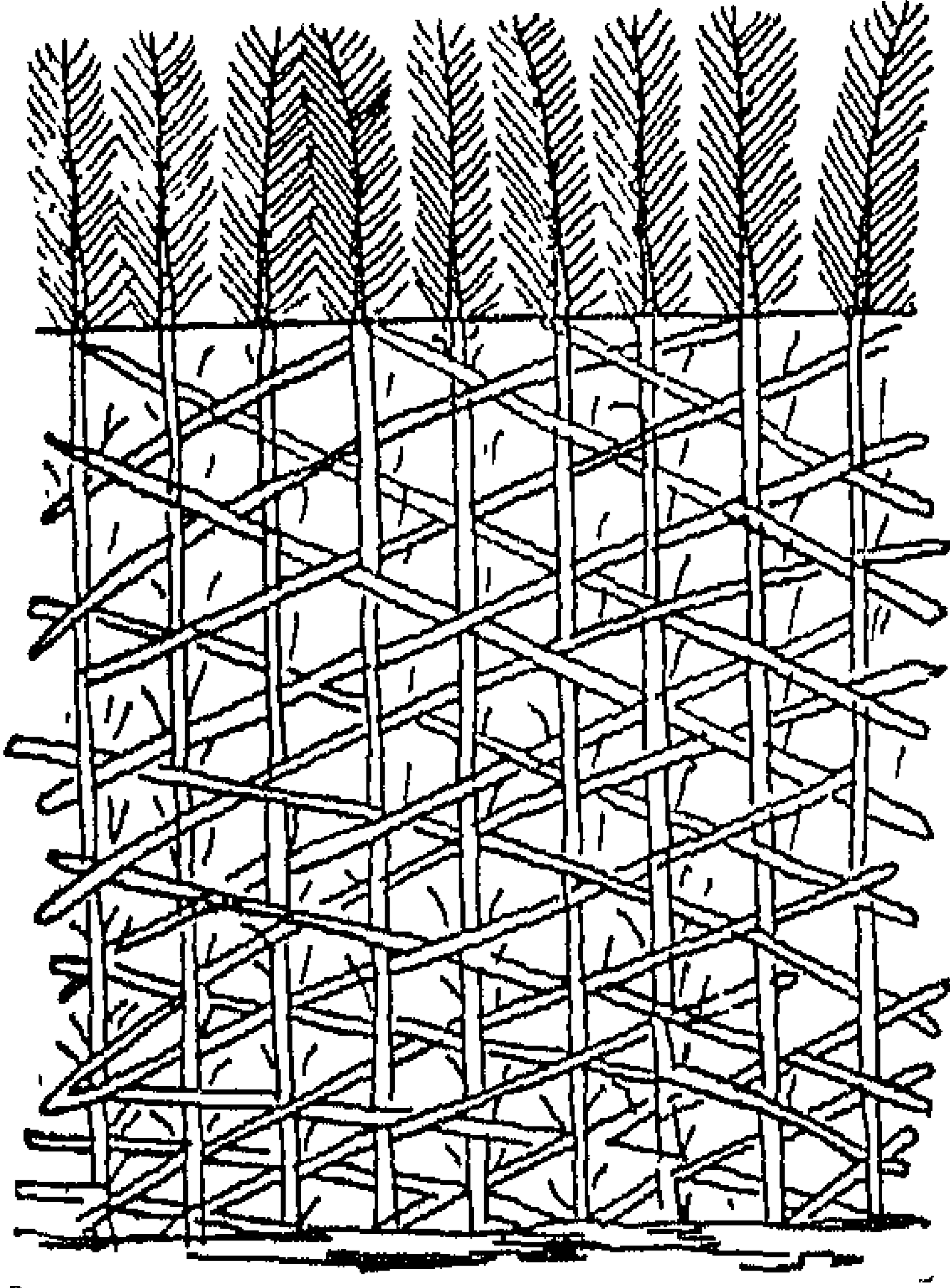


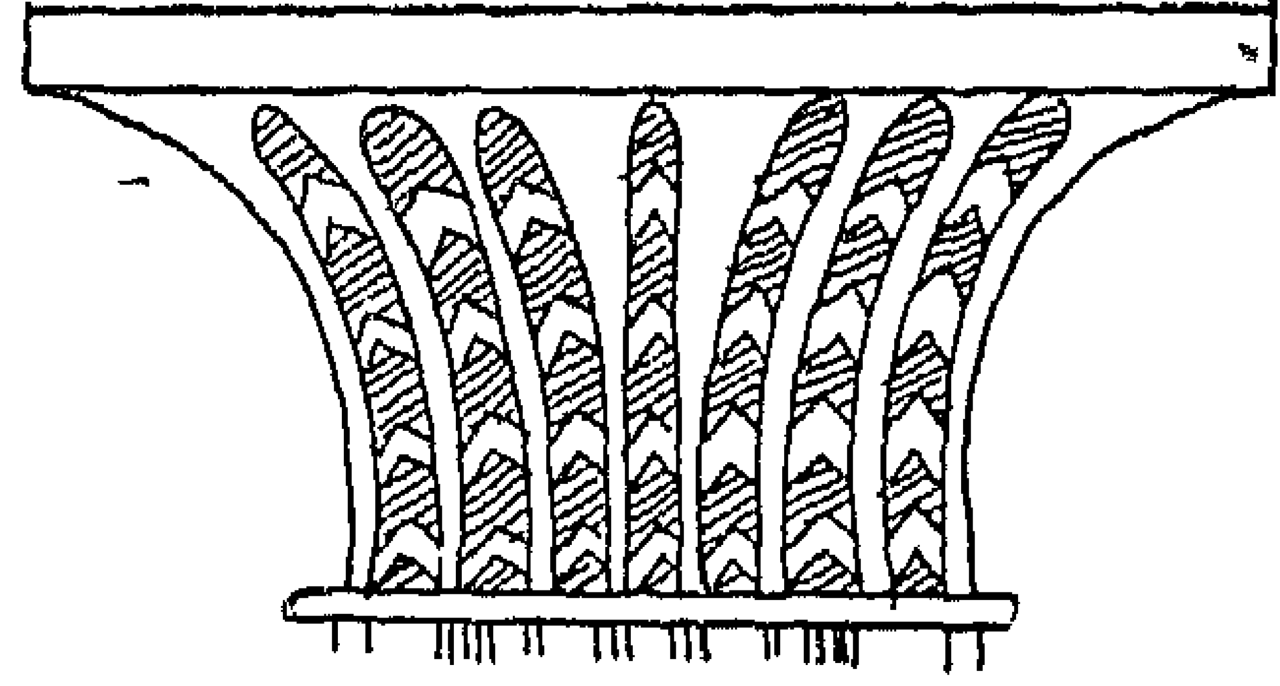
(شكل ١٨) قاعة محكمة أوزير ظهر فيها هذا الاله فى أقصى اليسار جالسا على عرشه . وأمامه الحيوان الذى يلتهم الخاطئين ووراءه الاله تحوت يمسك بالقلم وخلفه الميزان وقد وقف أسفله الاله انوبيس ثم الاله حورس. ثم ظهرت الالهة معات تقود المتوفى من ذراعه. وفى نهاية القاعة ٤٢ قاضيا مرتبين فى ستة صفوف . (راجع ص ١٥١)



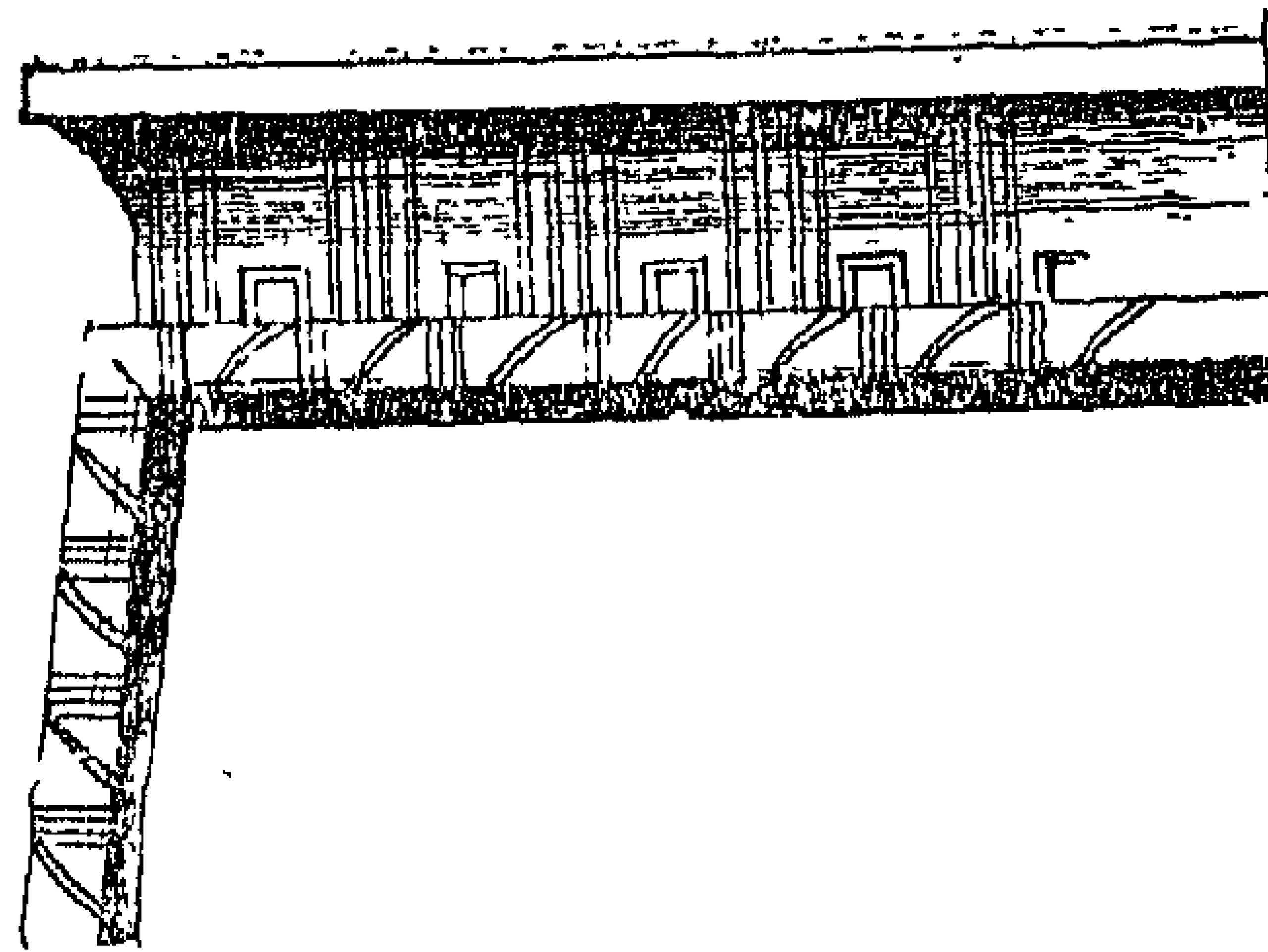
(شكل ١٩) الفصل بين السماء والأرض فى قصص الخلق المصرية
(راجع ص ١٧٦) وقد ظهر الاله « شو » اله الهواء يرفع السماء « نوت »
(في شكل امرأة رصع جسمها بالنجوم) ويفصلها عن الأرض « جب »
(فى شكل رجل زخرف جسمه بأشكال البوص المزهر ليمثل النبات رمز
الأرض) . وعلى جانبي السماء تسبح الشمس فى قاربها فى شروقها وغروبها.
(راجع ص ١٧٦)

الأصول النباتية للزخارف المعمارية المصرية



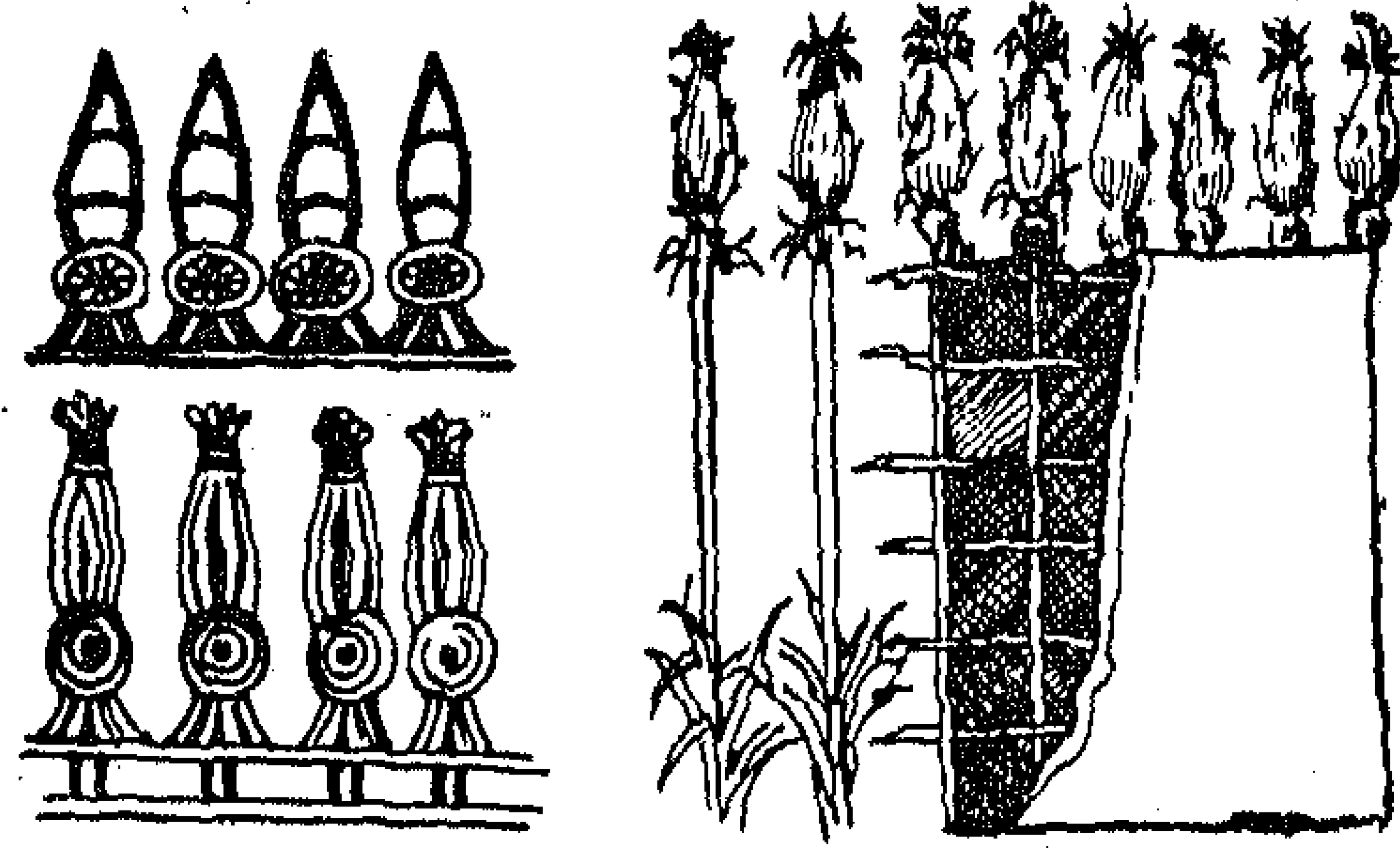


(شكل ٢٠) الكورنيش المصرى كما ظهر فى المبانى الحجرية المصرية (إلى اليمين) وأصله النباتى (إلى اليسار) الذى يتكون من أطراف سعف النخيل . وقد حافظ المصريون على شكل السعف في زخرفة الكورنيش . (راجع ص ٢٢١)

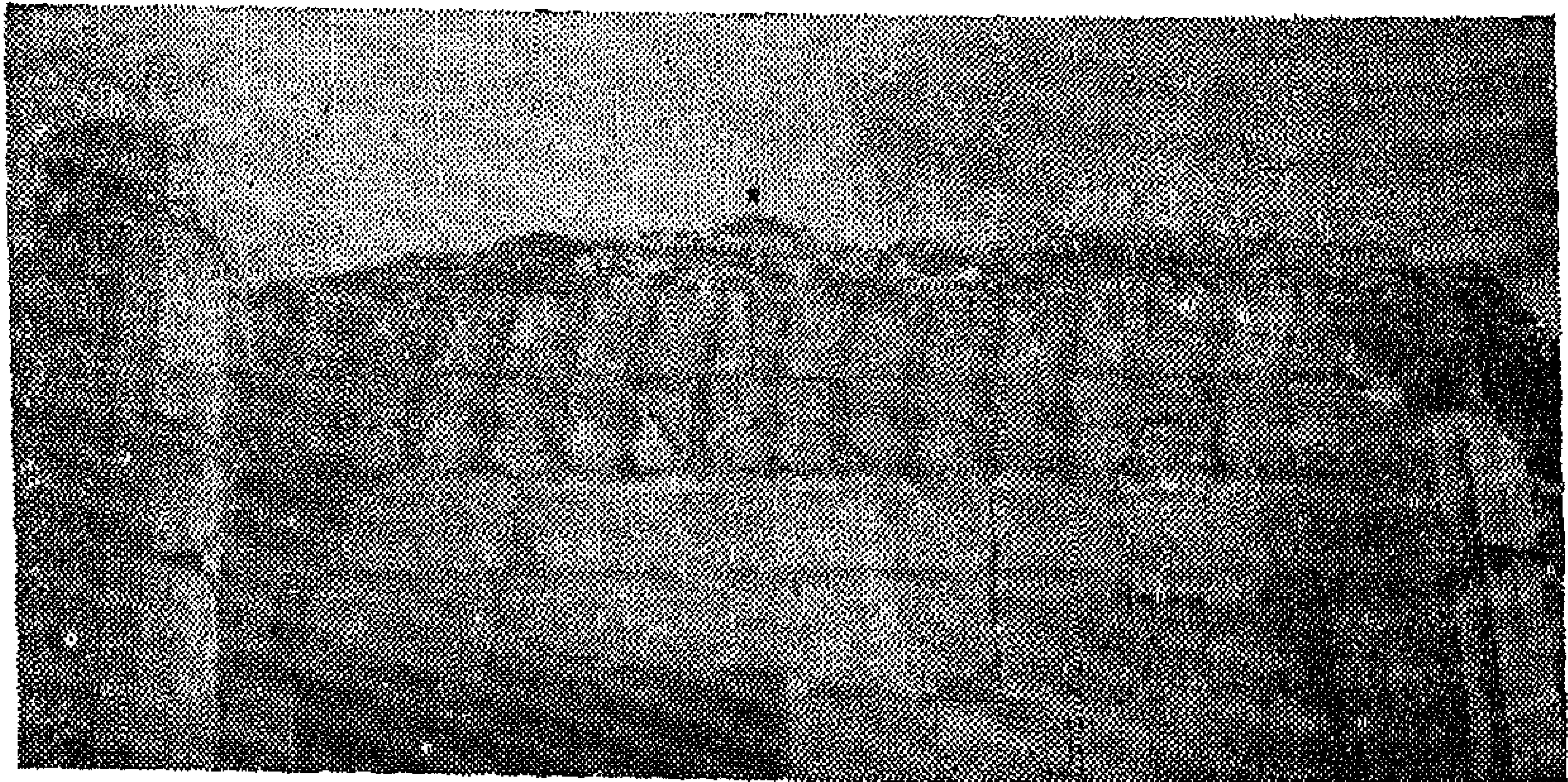


(شكل ٢١) الخيزرانة التى كانت تقوى بها أعالى الأكواخ وأركانها وقد ظهرت حولها أشكال الأربطة . (راجع ص ٢٢١)

الأصول النباتية للزخارف المعمارية المصرية (تابع)



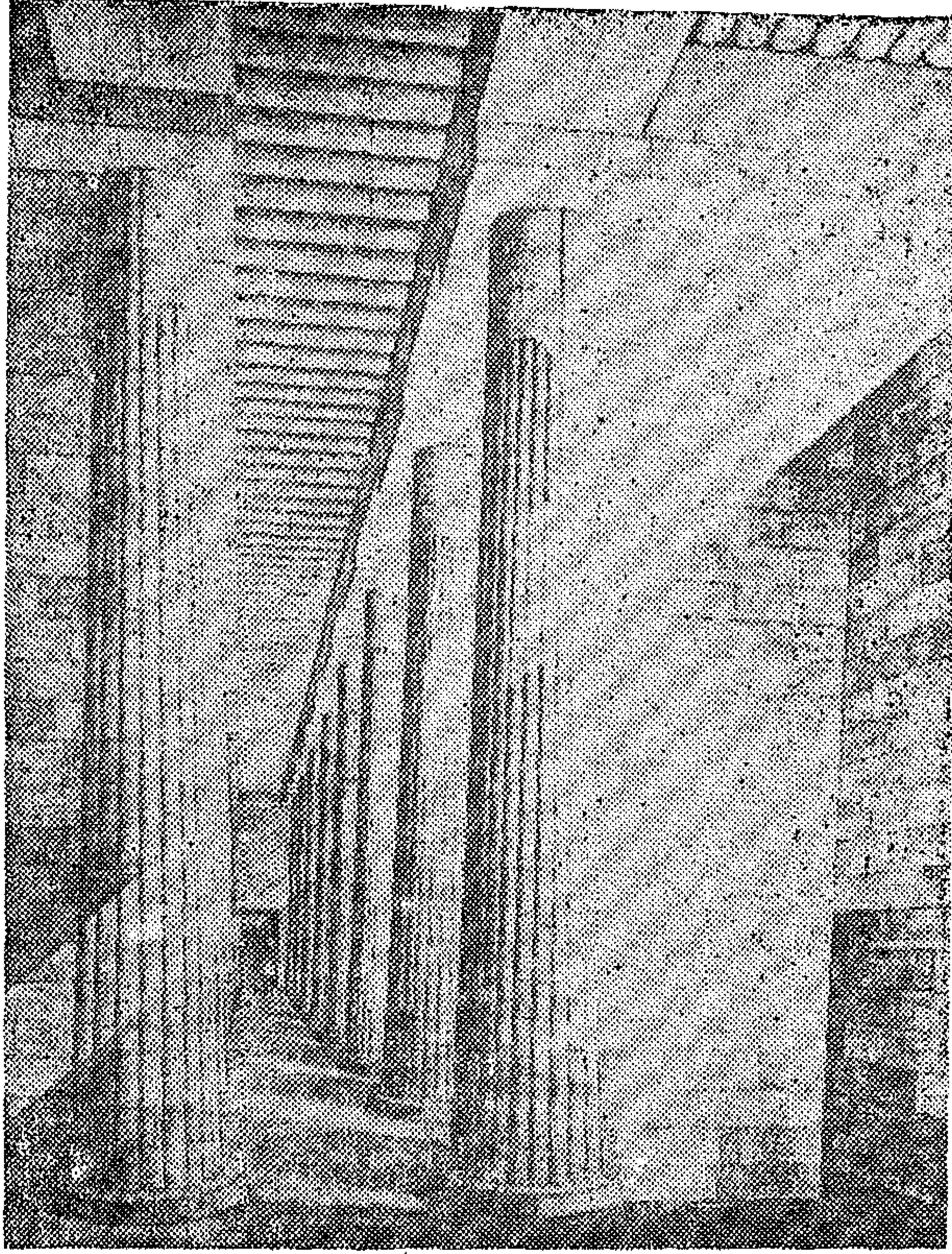
(شكل ٢٢) الأصل النباتي لزخارف « الخكر » (إلى اليمين) وتتكون من الأطراف العليا لأغصان البردى بعد ربطها من أعلى ومن أسفل ومن الوسط . ثم شكلان من أشكال هذه الزخارف (إلى اليسار) كما صورت فى الرسوم المصرية (راجع ص ٢٢٢)



(شكل ٢٣) زخارف « الخكر » كما ظهرت في مبانى زوسر بسقارة وعلى جانبيها عمودان من الأعمدة المقناة المتصلة بالجدار (راجع ٢٣٧)

« شكل ٢٤ » لوحة (١٤)

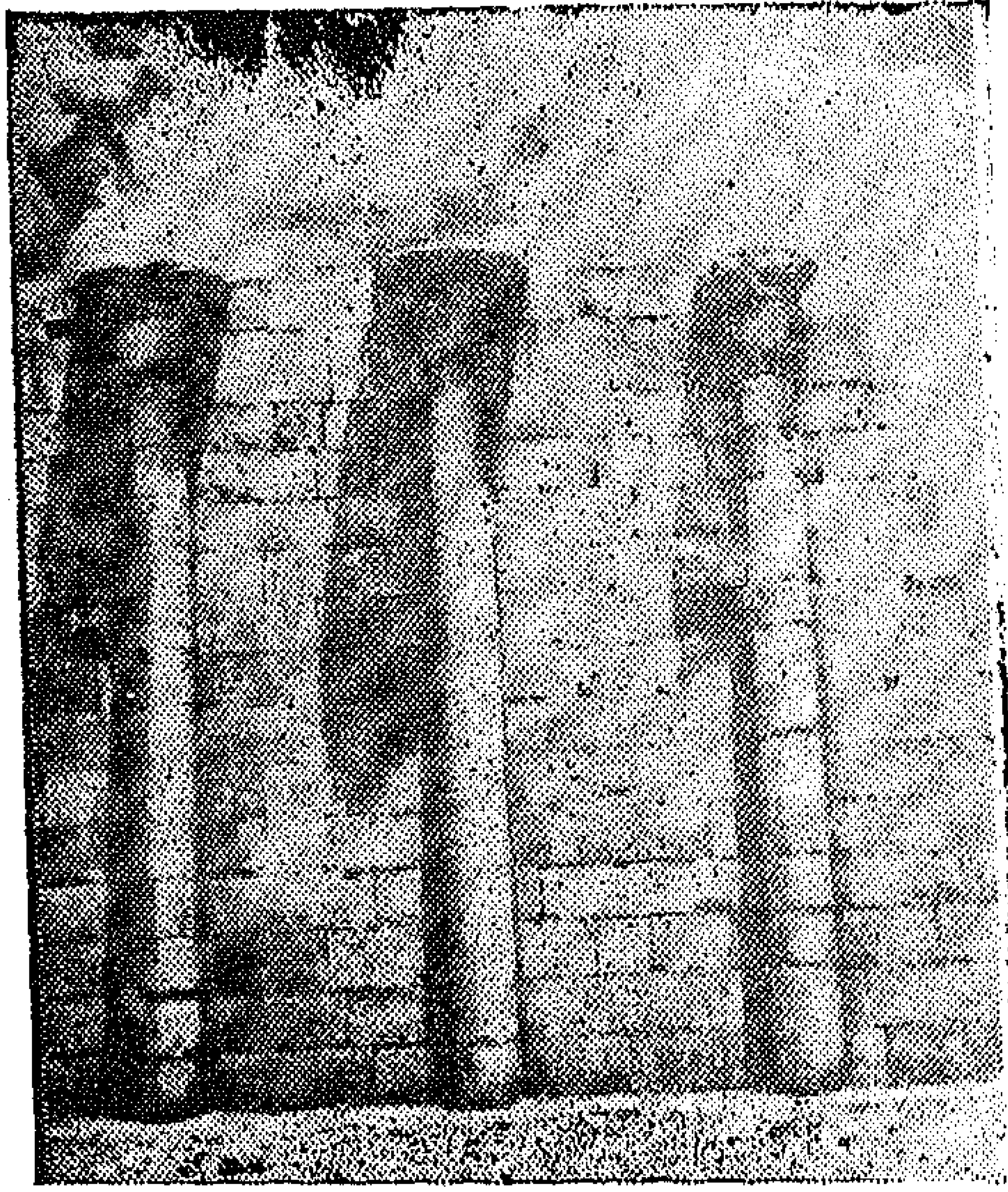
الزخارف النباتية في عمارة الأسرة الثالثة



(شكل ٢٤) بهو المدخل المؤدى إلى فناء هرم زوسر بسقارة وتظهر الزخارف النباتية فى أساطينه المضلعة (وأصلها حزم بردى مربوطة)، وفى شكل سقفه الذى يحاكى جذوع النخيل . ويلاحظ أن الأساطين متصلة بالجدران (راجع ص ٢٣٧)

(لوحة ١٥)　　«الأشكال ٢٥ ، ٢٦»

التطور من الأساطين المتصلة بالجدارن فى عمارة الأسرة الثالثة إلى الأعمدة المنفصلة عن الجدران في عمارة الأسرة الرابعة



(شكل ٢٥) الأساطين ذات التيجان التى على شكل زهرة البردى المتفتحة وقد ظهرت متصلة بالجدران فى مبانى زوسر بسقارة

(راجع ص ٢٣٧) ←



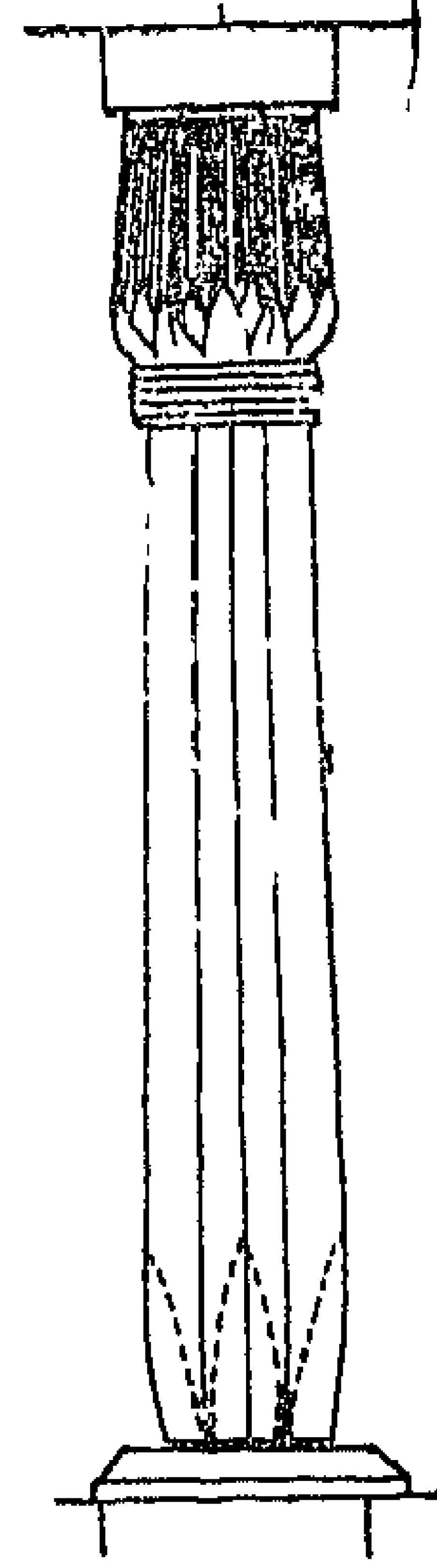
(شكل ٢٦) الأعمدة الجرانيتية المربعة كما تبدو في معبد الوادى لخفرع ، وهى أول أعمدة منفصلة تظهر فى العمارة المصرية

(راجع ص ٢٤٦) →

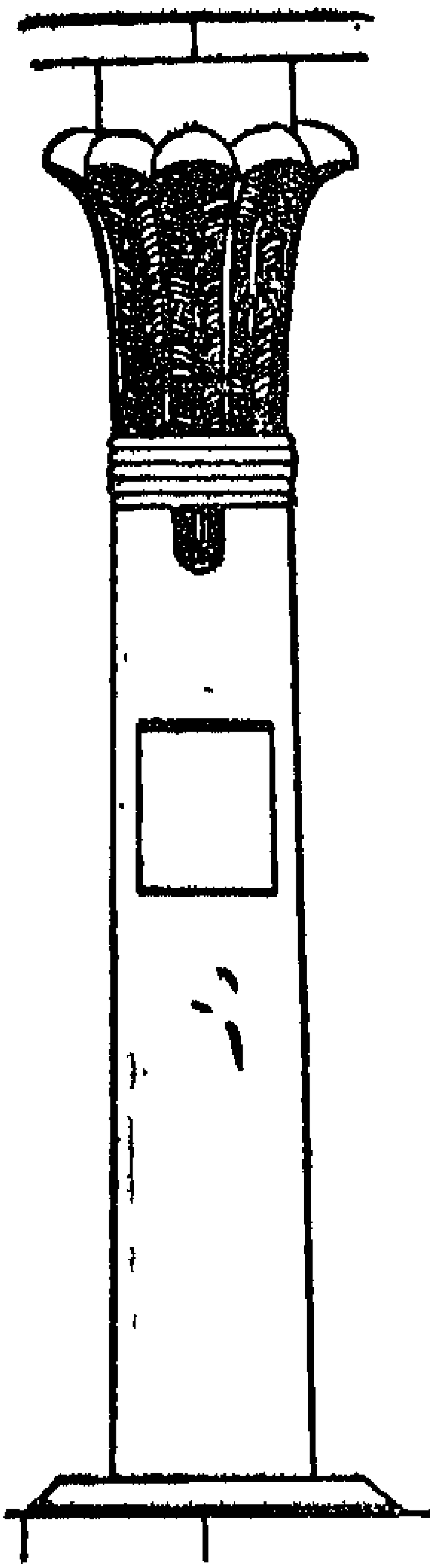
« الأشكال ٢٧ - ٢٩ »   (لوحة ١٦)

الأساطين النباتية المنفصلة عن الجدران فى عمارة الأسرة الخامسة

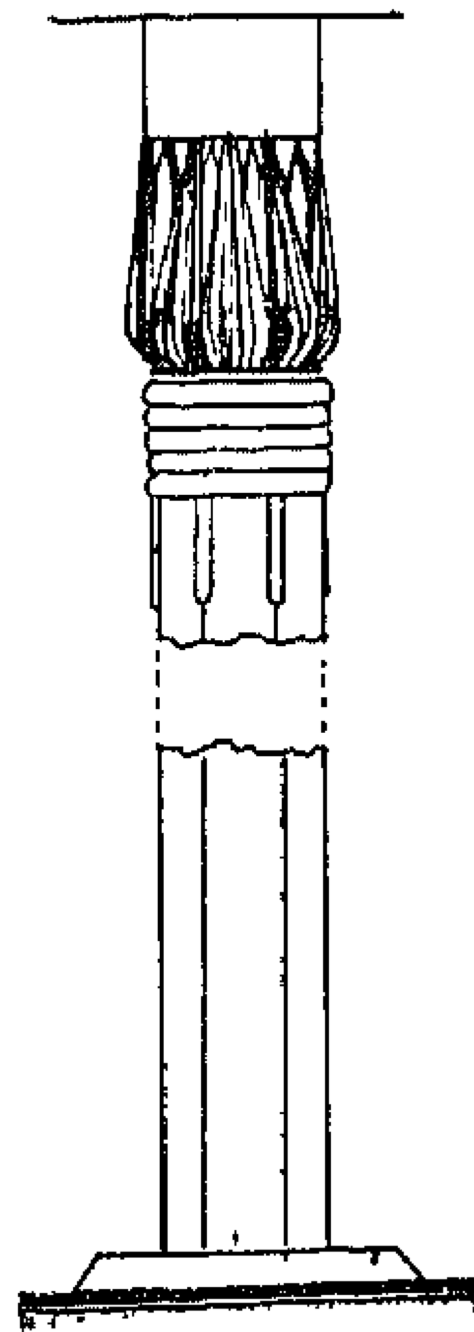
(راجع ص ٢٦٥ - ٢٦٦)



(شكل ٢٧) الأسطون ذو التاج الذى على شكل براعم البردى ←

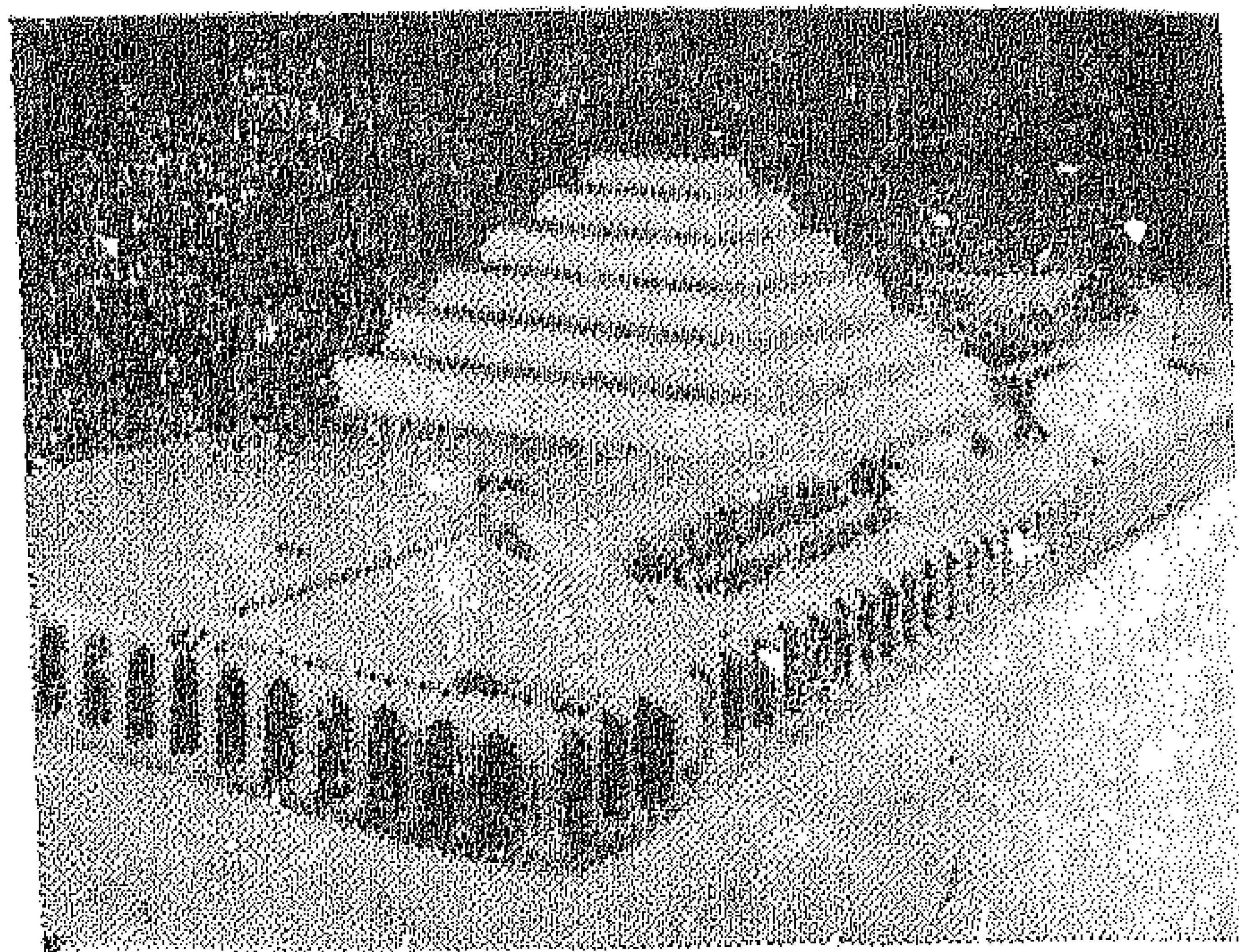


↑ (شكل ٢٩) الأسطون النخيلى



(شكل ٢٨) الأسطون اللوتسى ذو التاج الذى على شكل براعم اللوتس ←

ظهور المجموعة الهرميـة في مبانى زوسر بسقارة



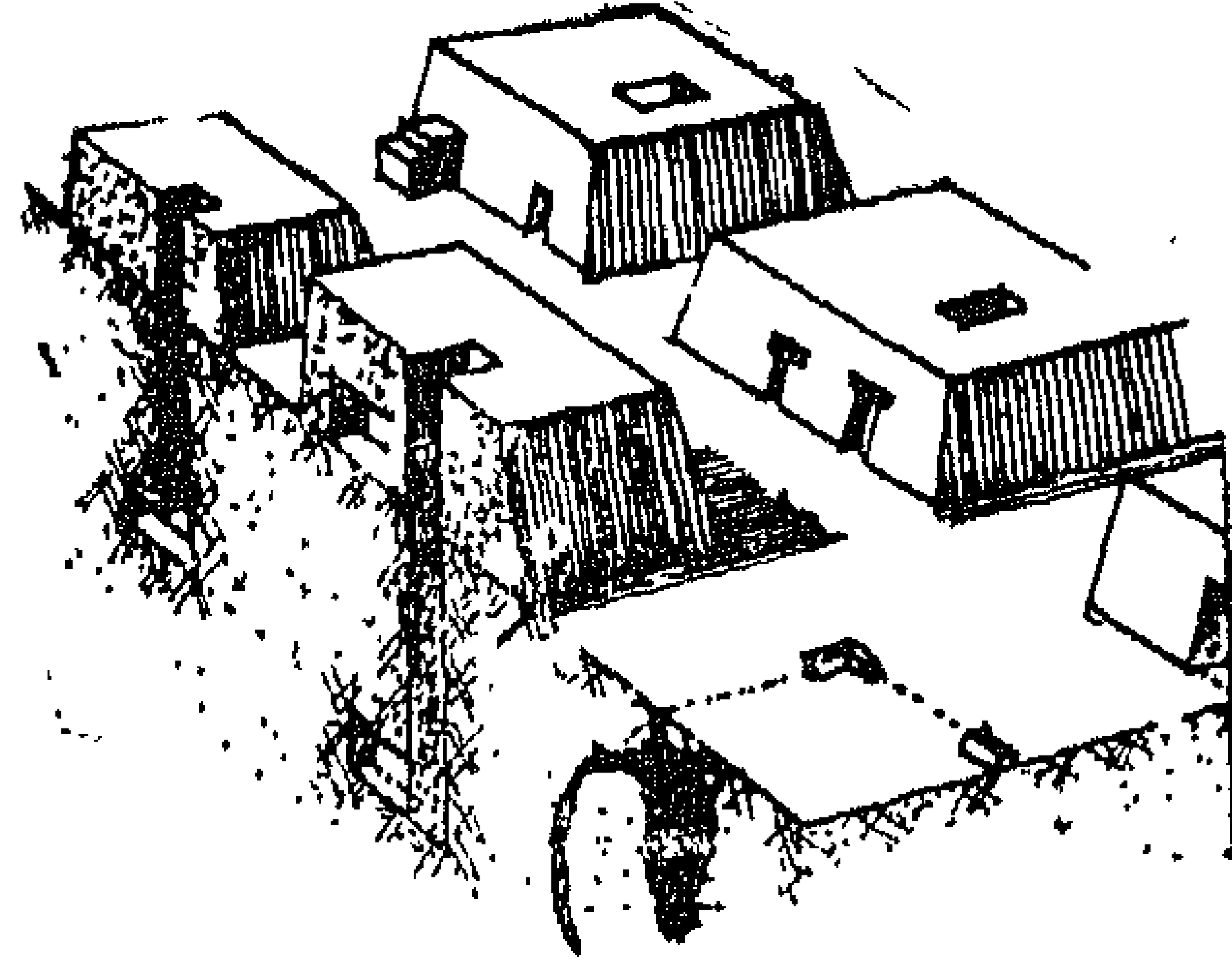
(شكل ٣٠) نموذج حديث «ماكيت» لمجموعة هرم زوسر المدرج فى سقارة منظورة من الناحية الجنوبية الشرقية ويربط بالمجموعة السور ذو المشكاوات ويبدو فى مقدمة الصورة بهو المدخل (راجع ص ٢٣٢-٢٣٧)



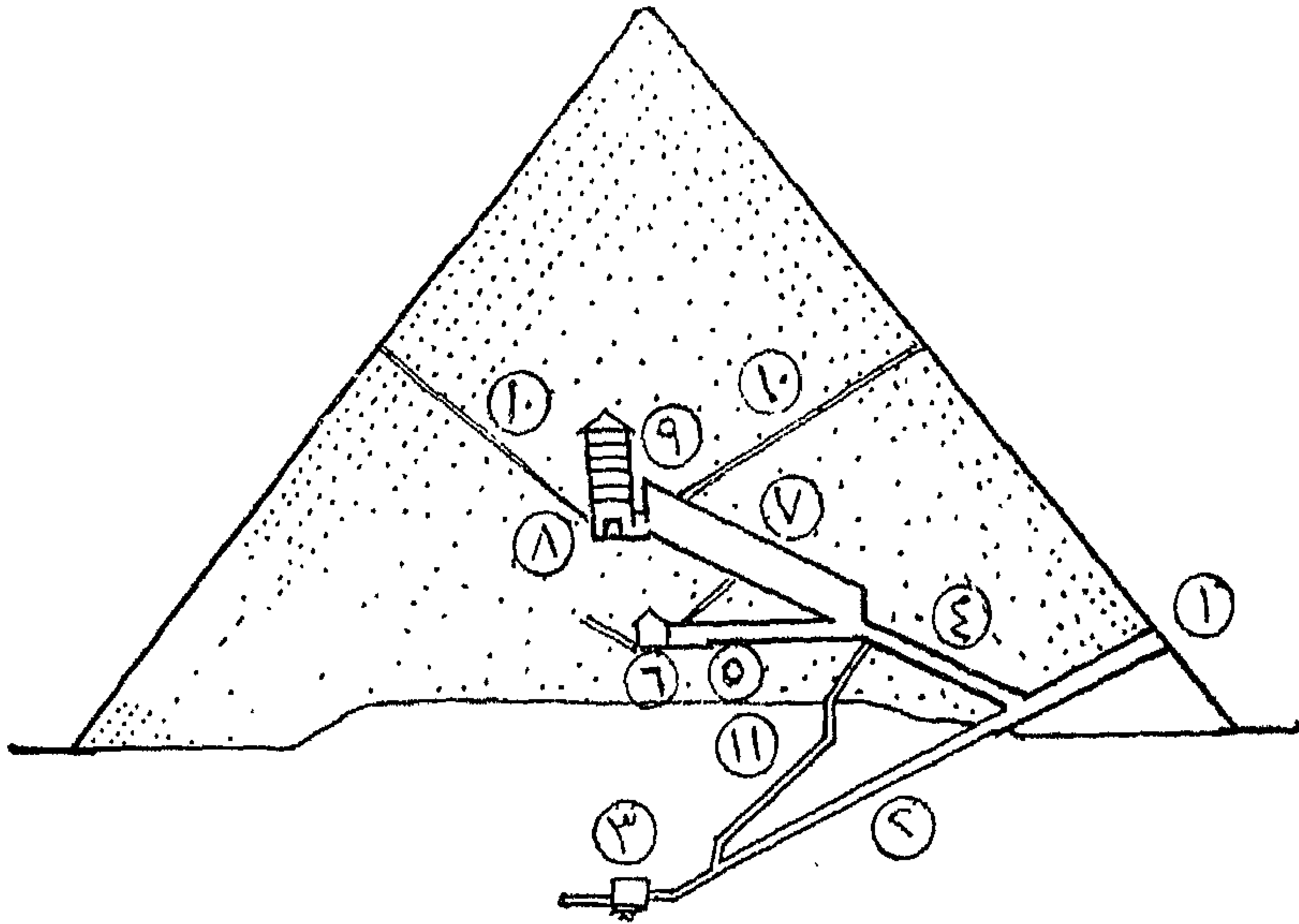
(شكل ٣١) بهو المدخل لمجموعة هرم زوسر كما يبدو فى الوقت الحاضر بعد ترميمه وقد ظهرت فيه المشكاوات بوضوح (راجع ص ٢٣٧)

« الأشكال ٣٢ ، ٣٣ »　　　(لوحة ١٨)

نظام المقابر فى عصر الأسرة الرابعة



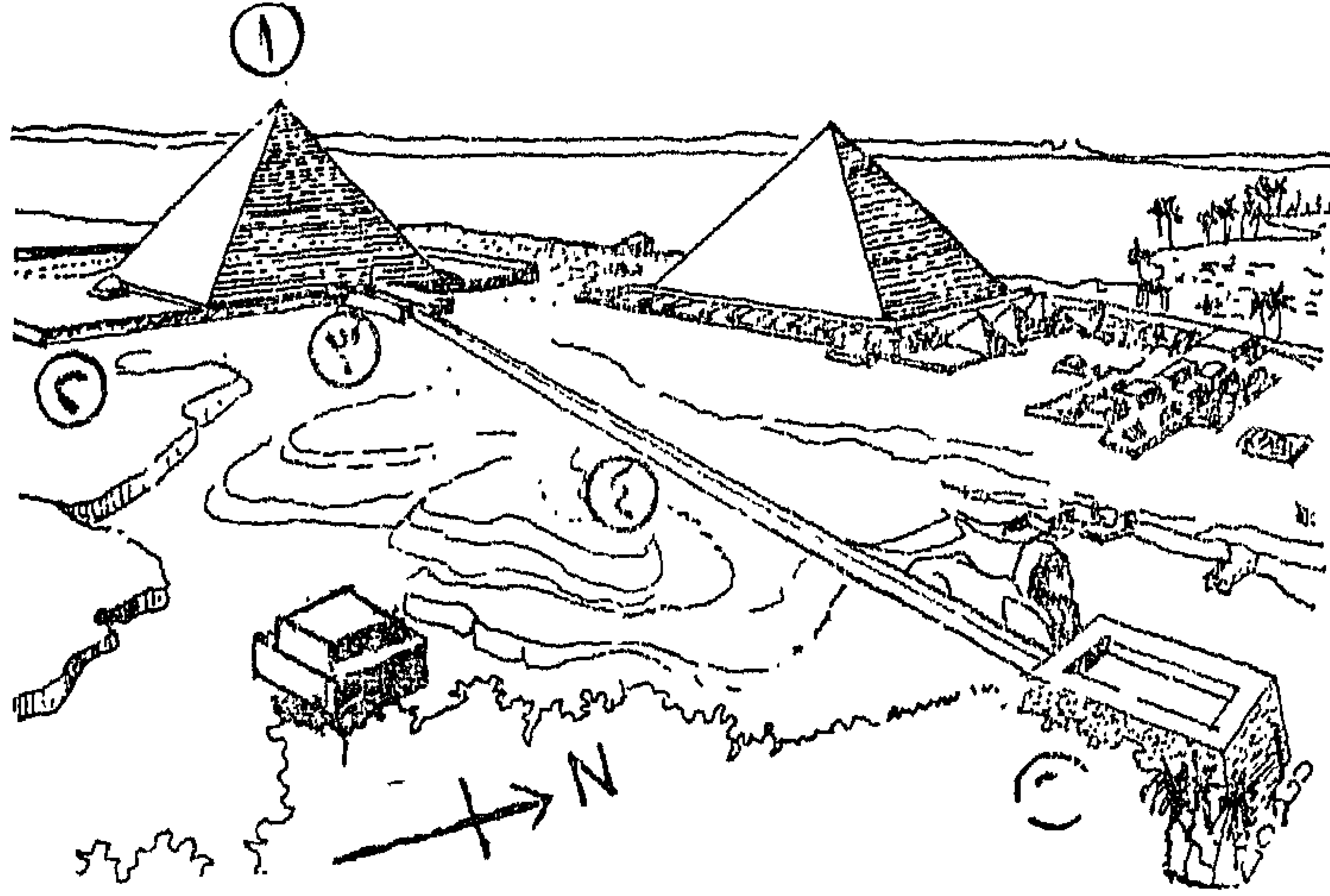
(شكل ٣٢) مجموعة من المصاطب التي تحيط بالهرم الأكبر فى الجيزة كما كانت في الأصل . وقطاع فى بعضها (راجع ص ٢٥٩)



(شكل ٣٣) هرم خوفو من الداخل (راجع الوصف فى ص ٢٤١)

« شكل ٣٤ » (لوحة ١٩)

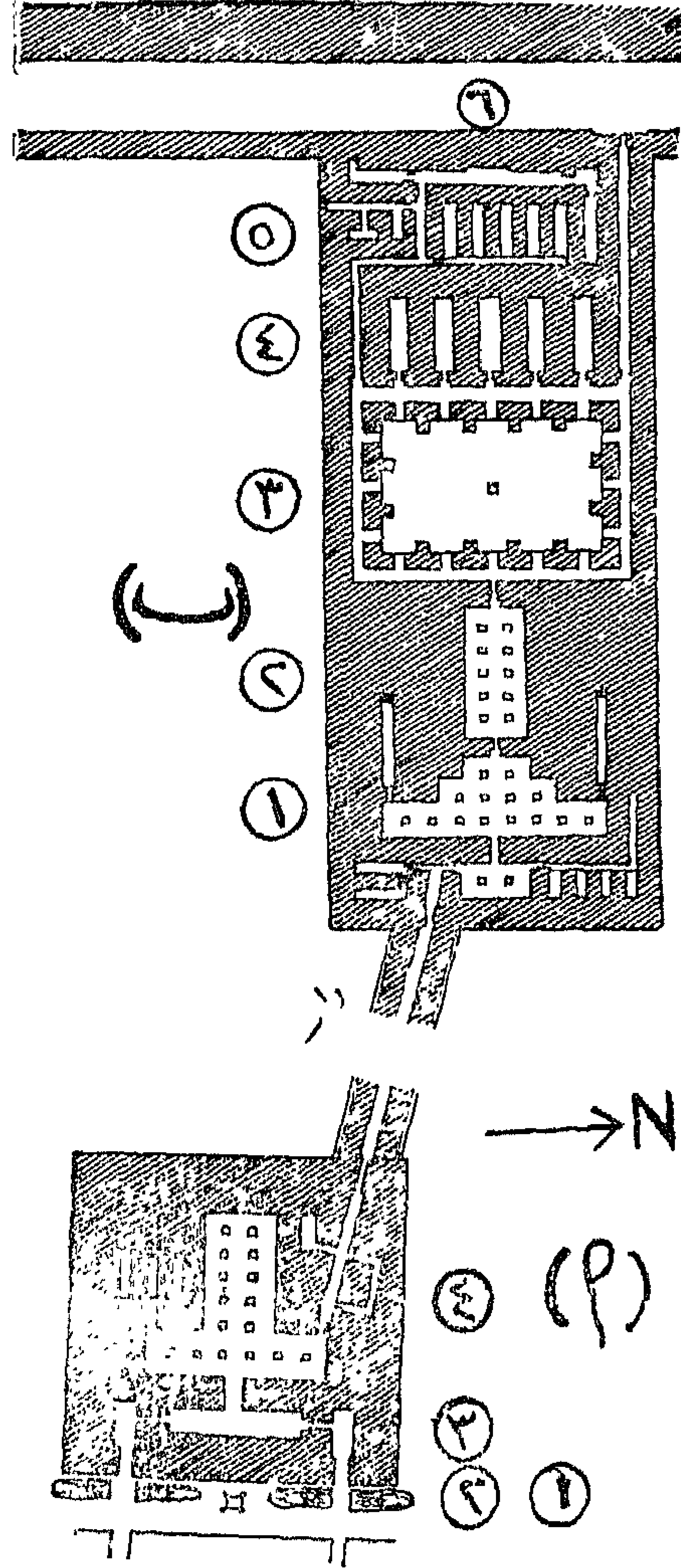
نظام المجموعـة الهرمية فى عصر الأسرة الرابعة



(شكل ٣٤) جبانة الجيزة كما كانت تبدو فى عصر الأسرة الرابعة ويظهر هرم خوفو في شمال الجبانة (إلى اليمين) وحوله اهـــرامات الملكات ومصاطب رجال الحاشية والأتباع . وإلى الجنوب منه هـــرم خفرع ومجموعته التى تعتبر نموذجا للمجموعة الهرميـــة في عصر الأسرة الرابعة (راجع الوصف ص ٢٤٠) . وفي أقصى الجنوب ظهرت مقـبرة الملكة خنتكاوس ذات الطابقين (راجع ص ٢٥٨)

« شكل ٣٥ » (لوحة ٢٠)

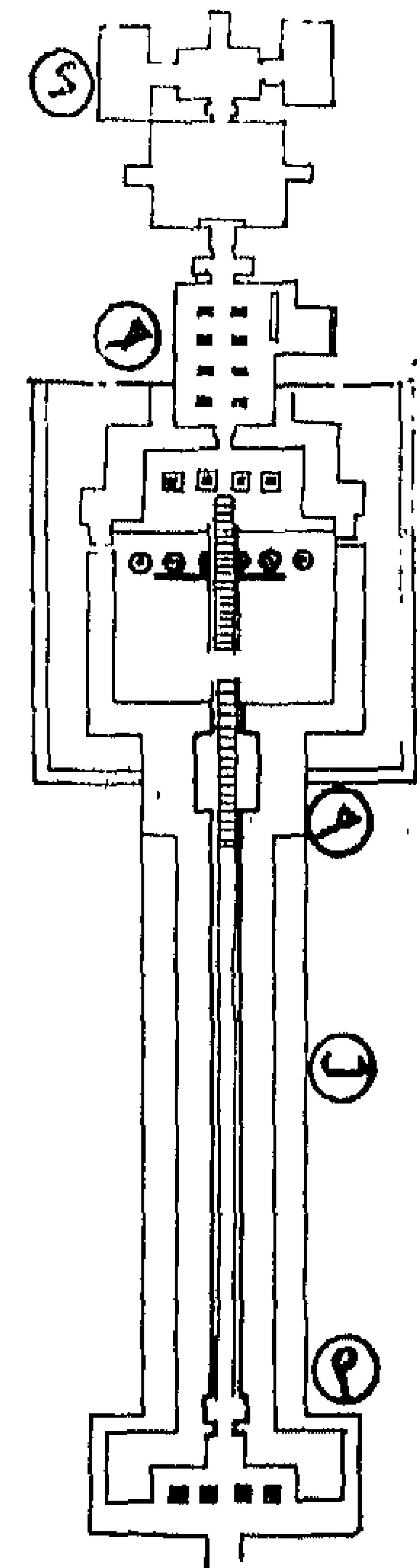
الجموعة الهرمية في عصر الأسرة الرابعة (تابع)



(شكل ٣٥) مسقط أفقي لمعبد الوادى (ا) والمعبد الجنازى (ب)
بمجموعة خفرع الهرمية (راجع الوصف ٢٤٥ وما بعدها)



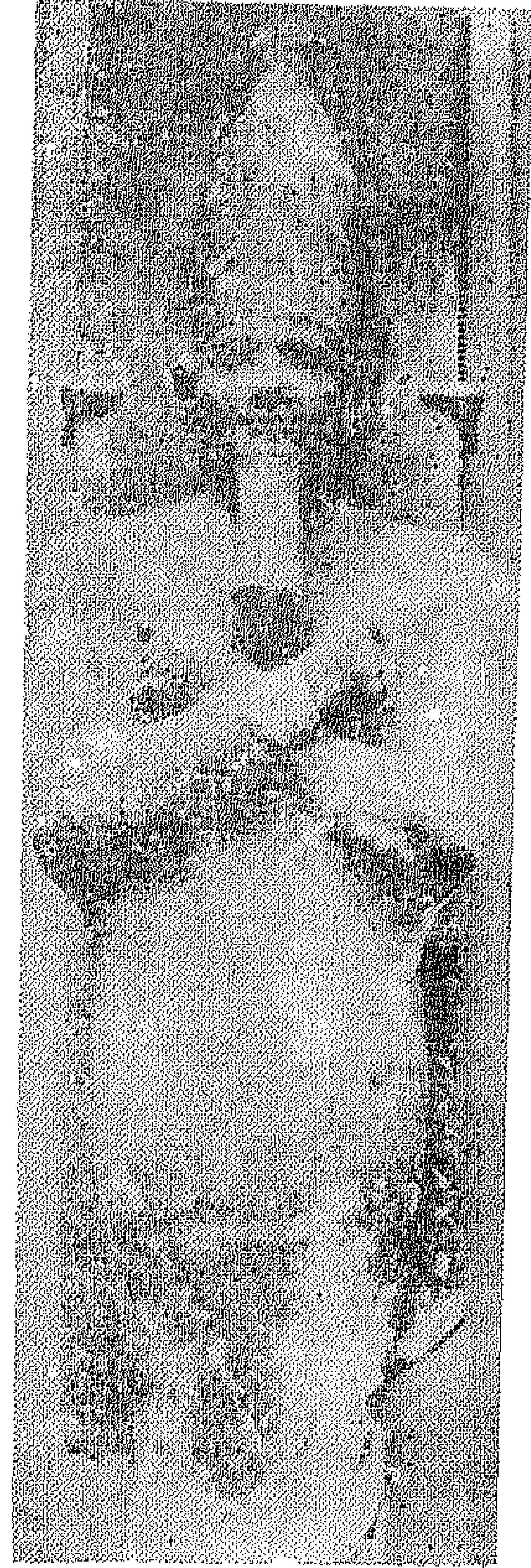
(شكل ٣٦) منظـر الجزء من البهو ذى الاعمدة المربعة فى معبد الوادى لخفرع يوضح ماكان عليه فى الزمن القديم وقد ظهرت به تماثيل خفرع ويلاحظ الشكل الأصلى للأرضية المرمرية للمعبد (راجع ص ٢٤٦)



(شكل ٣٧) مسقط أفقى لاجـدى مقابر منطقة قاو الـكبير فى عصر الدولة الوسطى التى اتبع فى بنائها نظام يشبه المجموعة الهرمية الملحقة بأهـرامات ملوك الدولتين القديمة والوسطى (راجع الوصف ص ٢٧٩)

«الأشكال ٣٨، ٣٩، ٤٠»   (لوحة ٢٢)

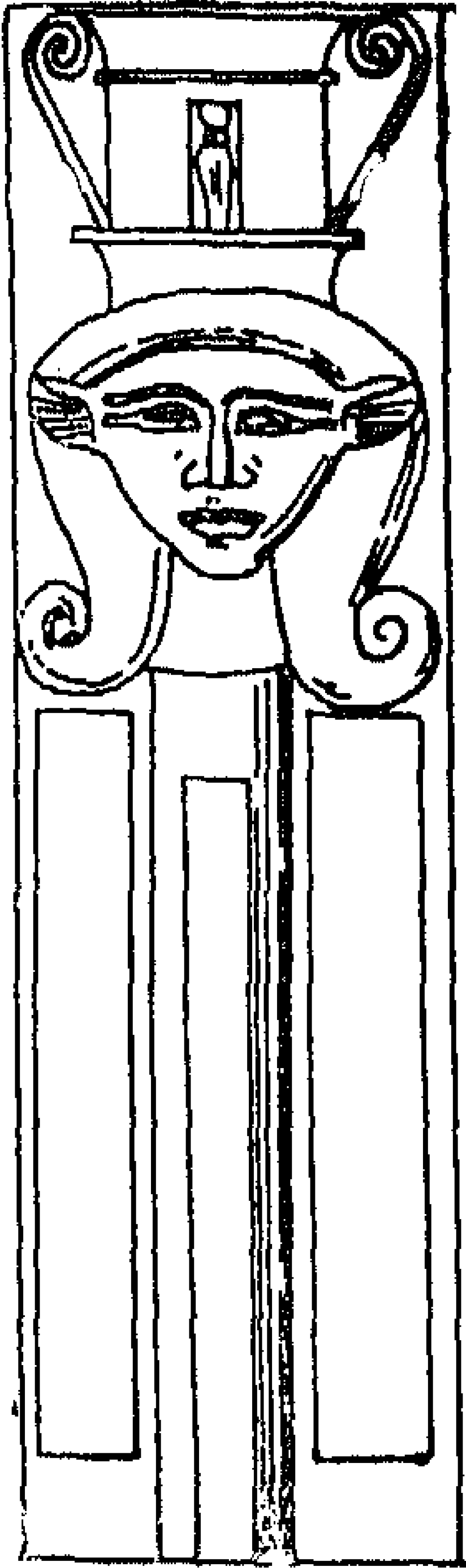
الأعمدة والأساطين التى استجدت فى عمارة الدولة الوسطى



(شكل ٣٨) ←

العمود الاوزيرى

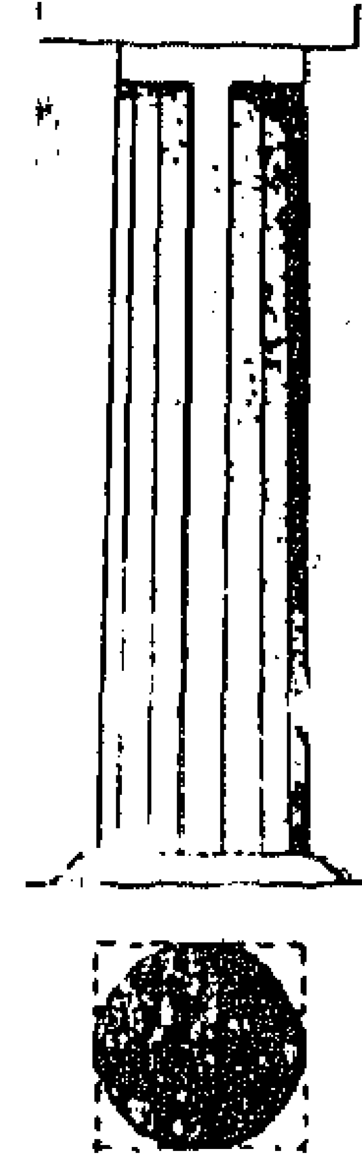
(راجع ص ٢٧٥ ، ٣٣٢)



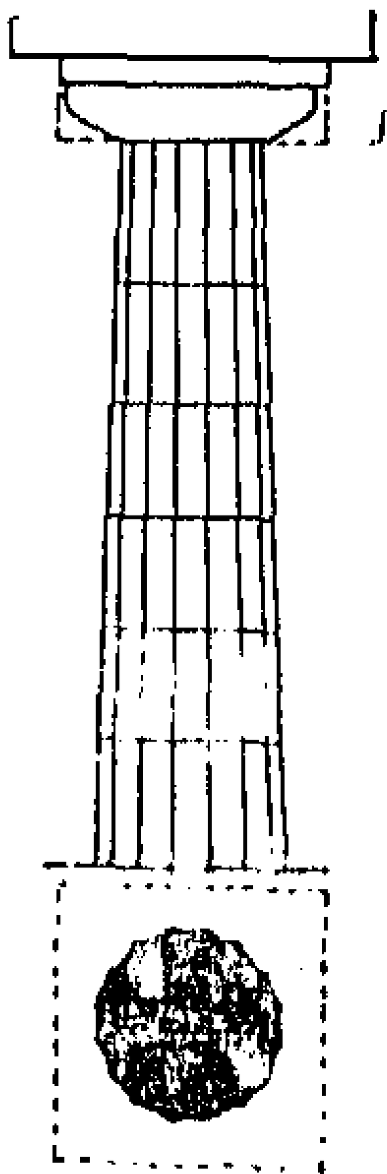
(شكل ٣٩) ←

العمود الحتحورى بما دخل عليه من تعديلات واضافات بعد عصر الدولة الوسطى

(راجع ص ٣٣٣)

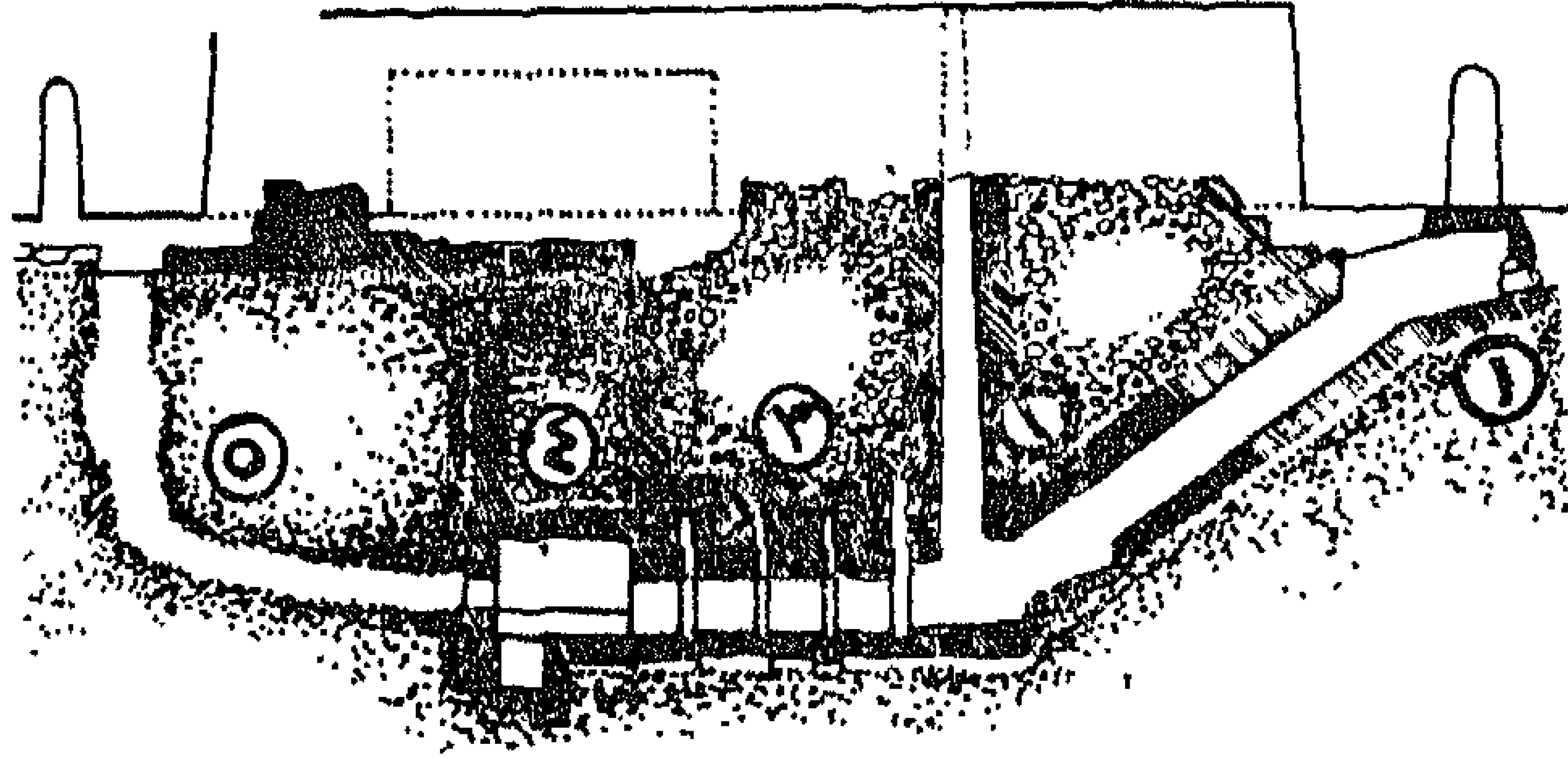


(شكل ٤٠ أ) الاسطون المقنى ذو الستة عشر ضلعا المنفصل عن الجدار

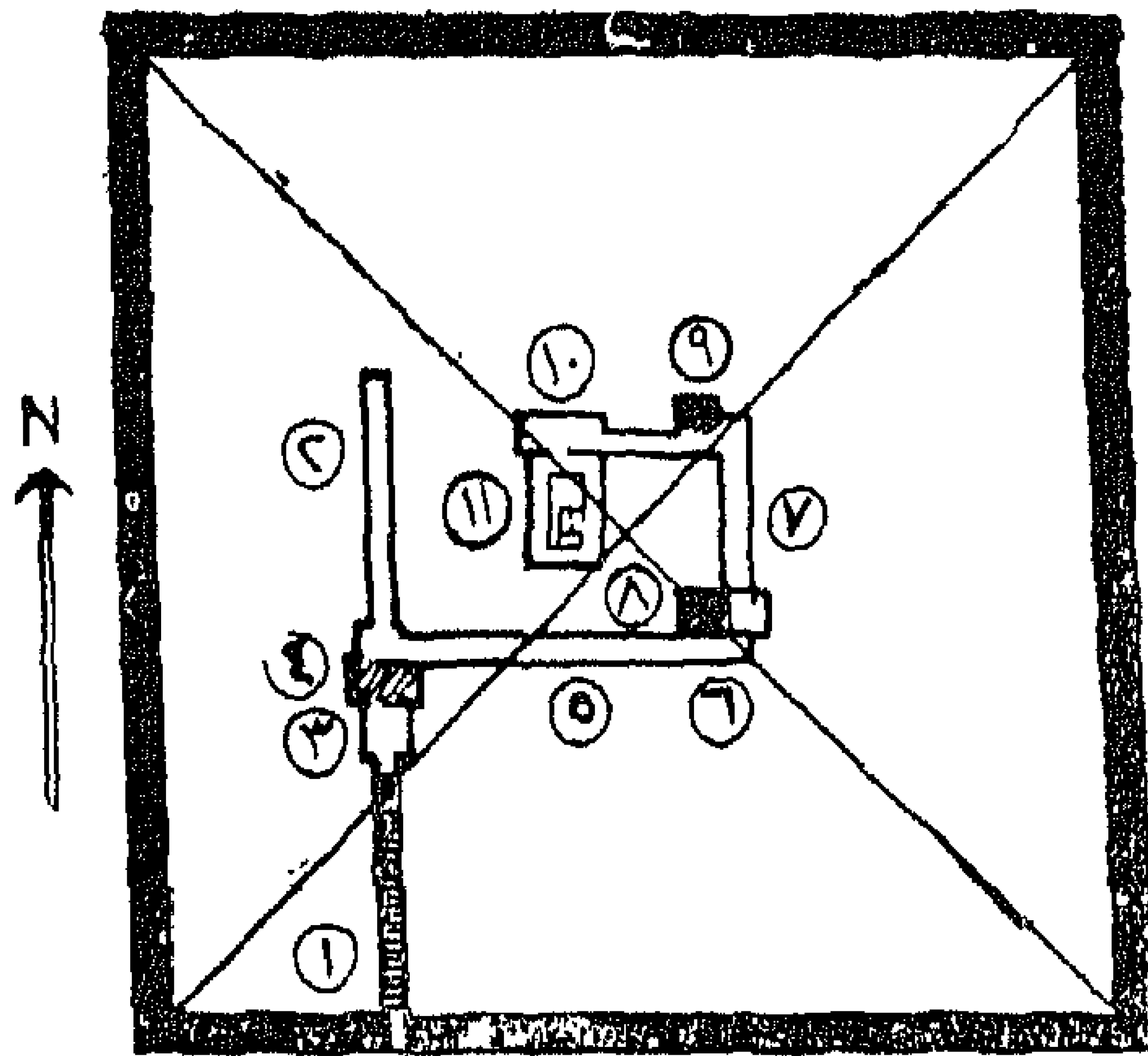


(شكل ٤٠ ب) الاسطون الدورى الاغريقى (راجع ص ٢٨١)

أساليب التعمية والتضليل فى مقابر الاسرة الثانية عشرة



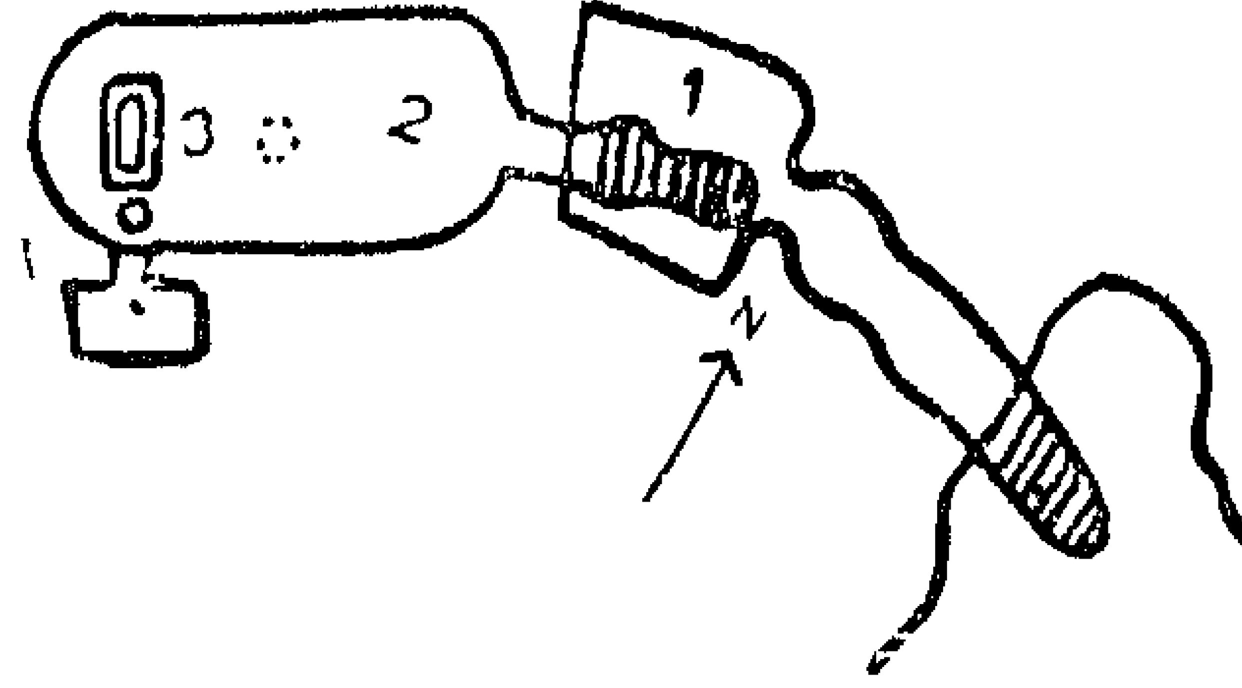
(شكل ٤١) قطاع فى مقبرة « سنوسرت عنخ » فى اللشت يوضح طريقة اتباع هذه الاساليب فى مقابر الافراد (راجع الوصف ص٢٧٨)



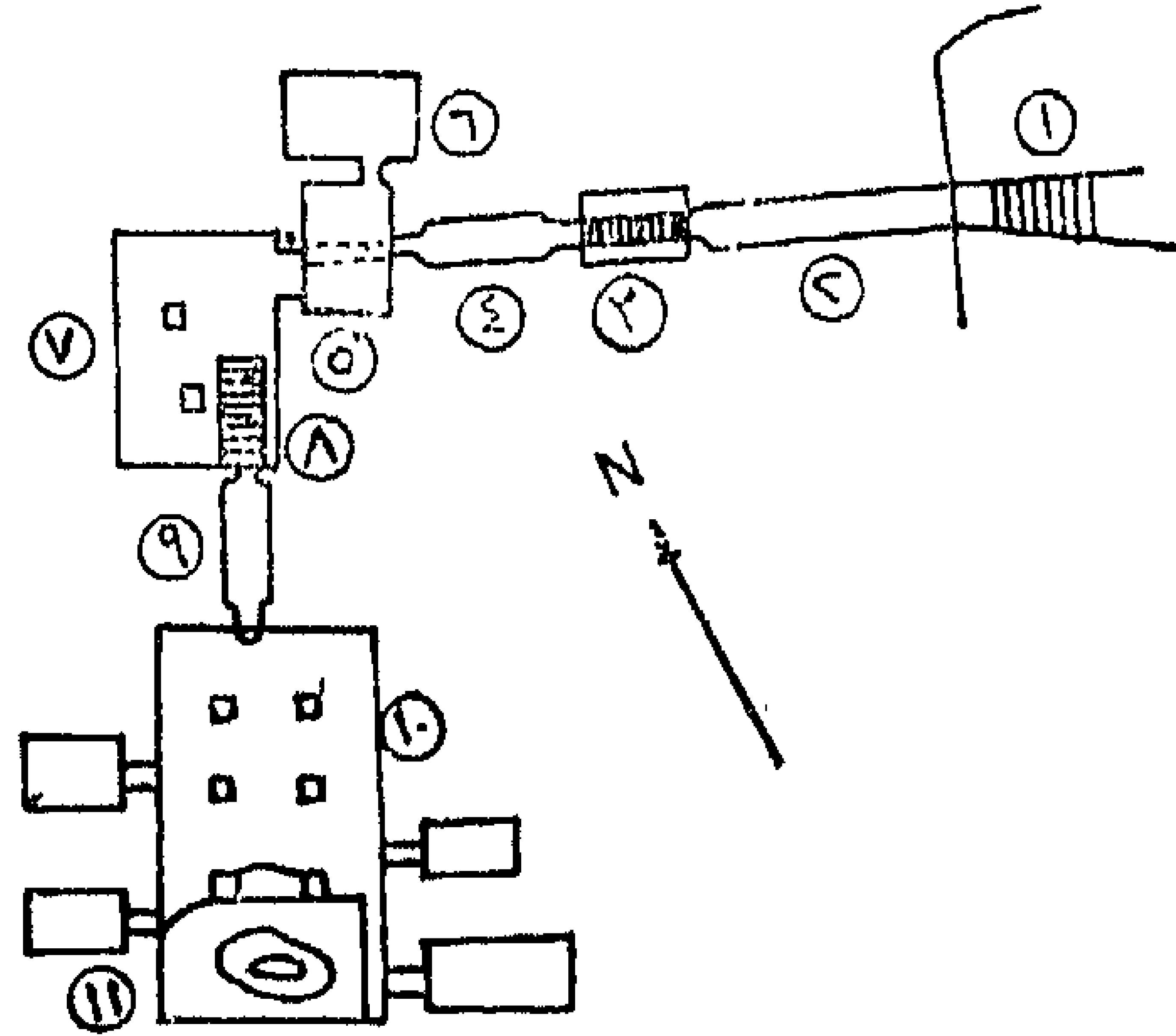
(شكل ٤٢) مسقط أفقى فى هرم الملك امنمحات الثالث فى هوارة يوضح هذه الاساليب . (راجع الوصف ص ٢٧٢)

« الاشكال ٤٣ ا ، ب »   (لوحة ٢٤)

المقبرة الملكية فى طيبة فى عصر الدولة الحديثة ومراحـل تطورها



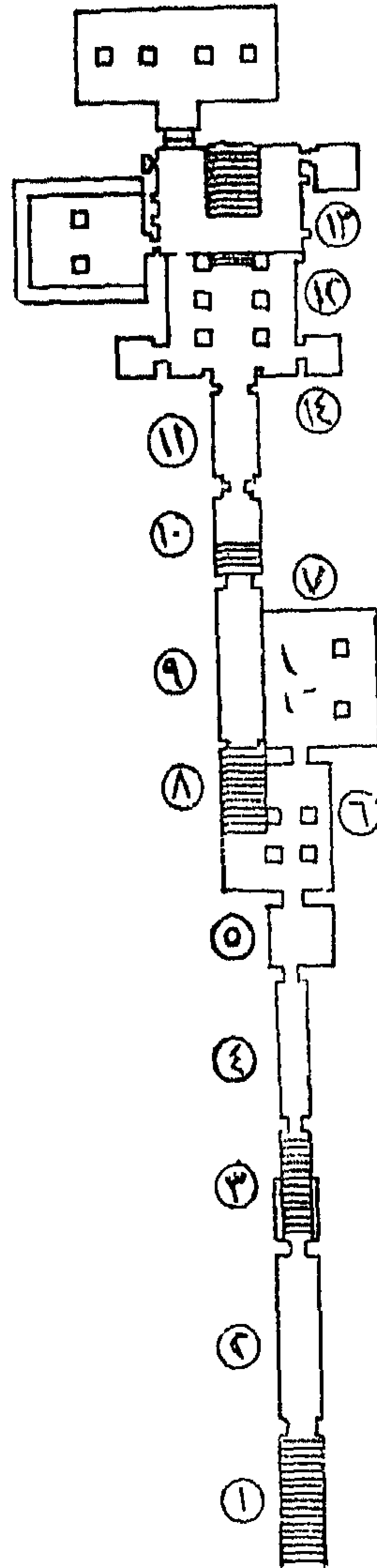
(شكل ٤٣ ا) مقبرة تحتمس الاول وقد حفرت فيالصخر على ما يشبه المحورين (راجع الوصف ص ٢٨٦)



(شكل ٤٣ ب) مقبرة امنحتب الثانى كنموذج للمقابر ذات المحورين

(راجـع الوصف ص ٢٨٧)

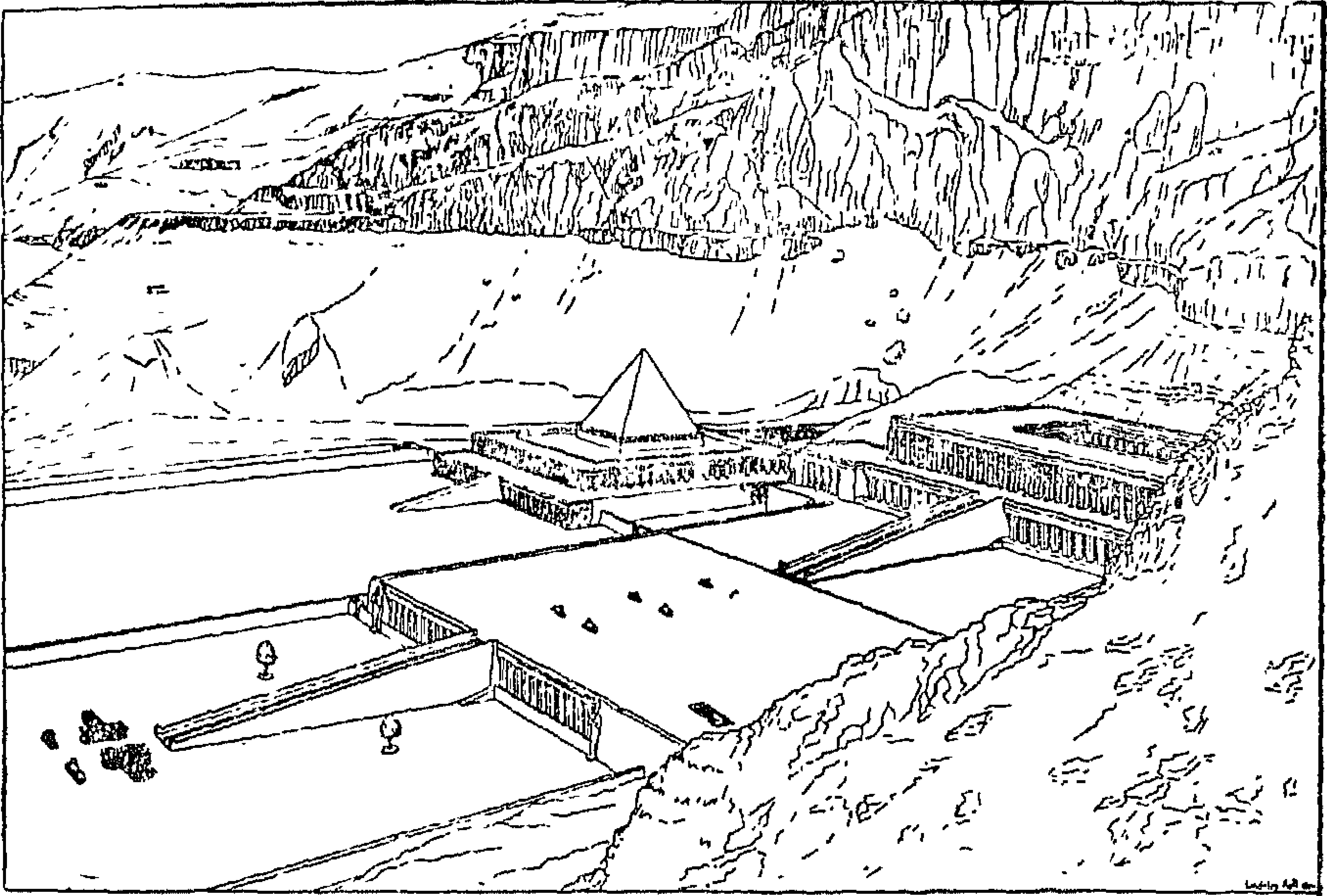
المقبرة الملكية فى طيبة فى عصر الدولة الحديثة (تابع)



(شكل ٤٤) مقبرة سيتي الأول كنموذج للمقابر ذات المحور الواحد (راجع ص ٢٨٨ والوصف ص ٢٩٠)

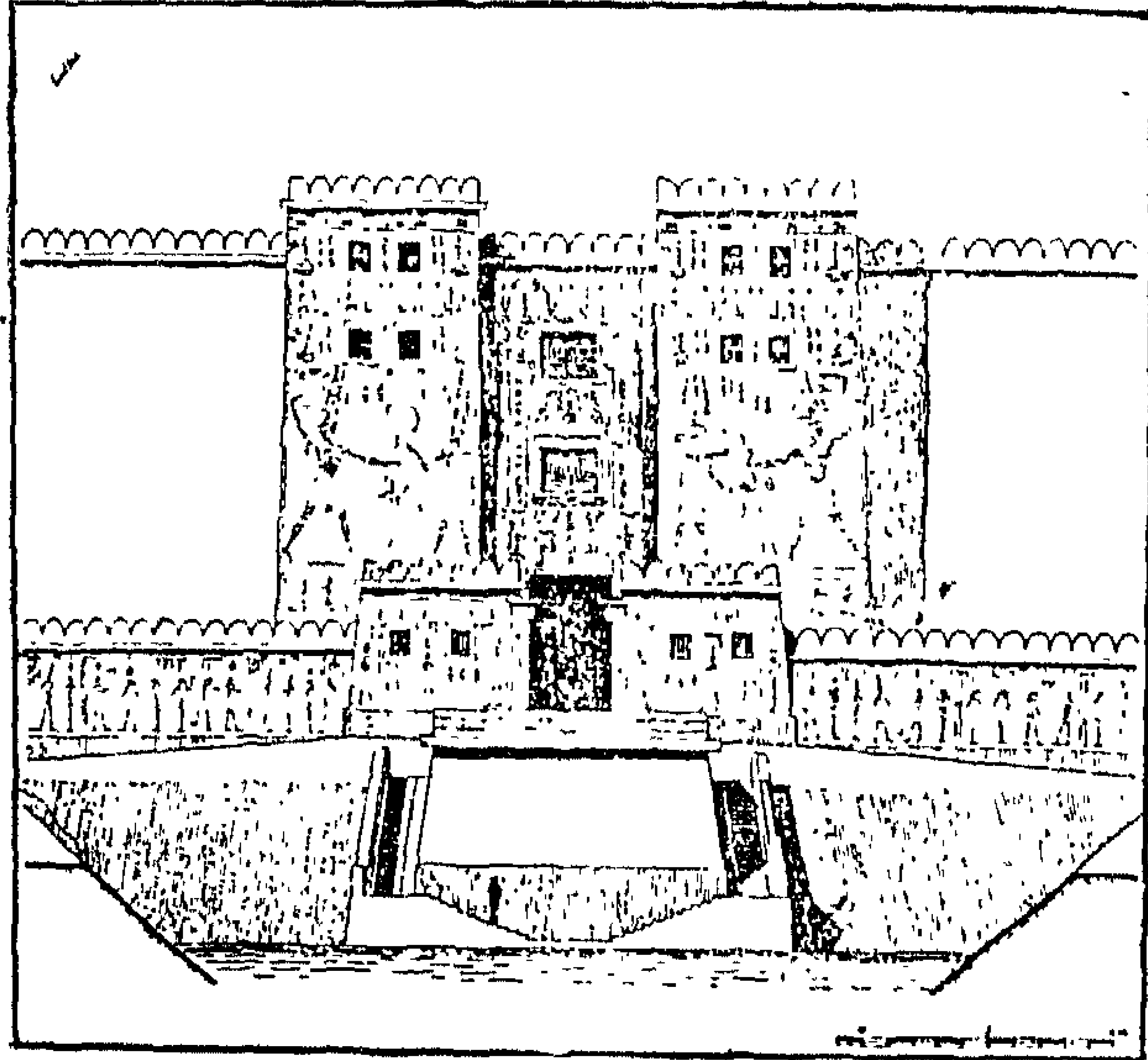
« شكل ٤٥ »　　　(لوحة ٢٦)

نواحي التجديد في المعابد الجنازية في عصر الدولتين الوسطى والحديثة



(شكل ٤٥) معبد « منتوحتب - نب حبت رع » بالدير البحري وقد ظهر بطابقيه وقمته الهرمية (راجع ص ٢٧١) . وإلى جواره معبد الملكة حتشبسوت بطوابقه الثلاثة (راجع ص ٢٩٨) وخلف المعبدين ترتفع الخلفية الطبيعية بمدرجاتها الجبلية وشقوقها الرأسية

(لوحة ٢٧) (شكل ٤٦)

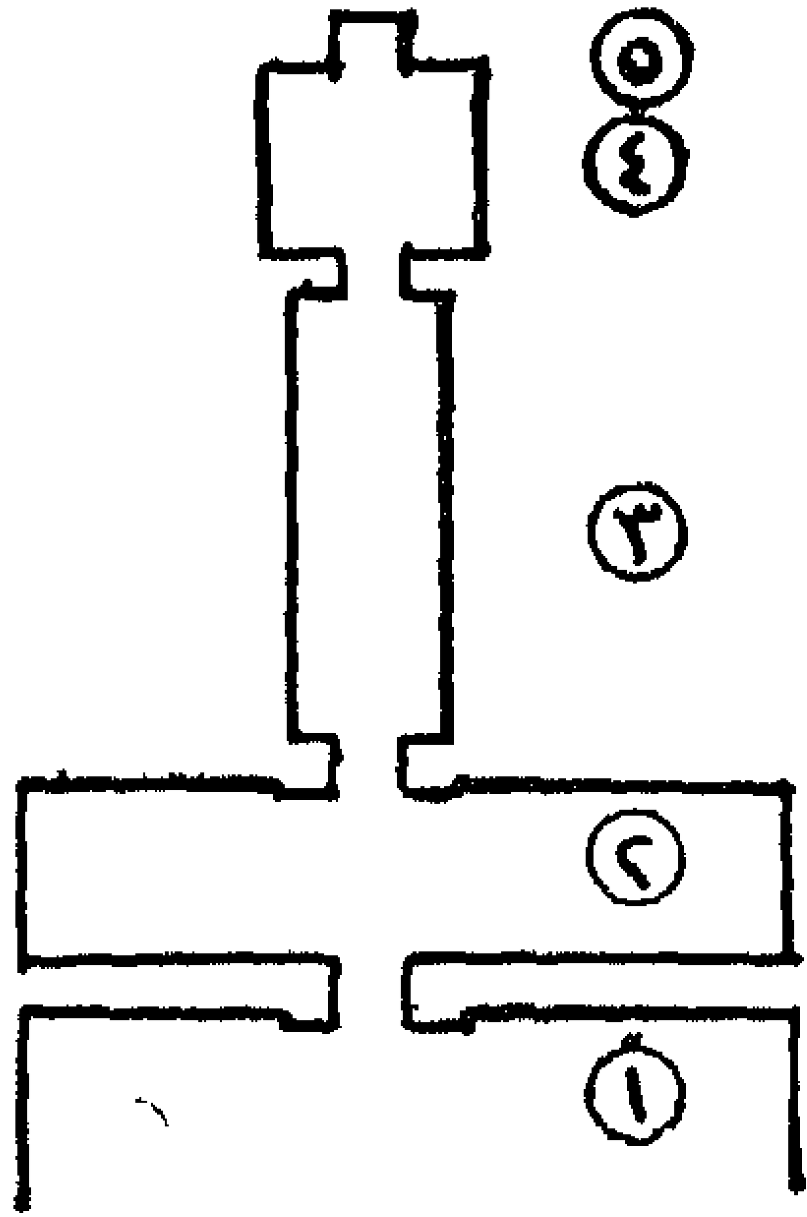


(شكل ٤٦) البوابة الشرقية في السور المحيط بمعبد رمسيس الثالث الجنازى بمدينة هابو . وتشبه فى شكلها القلاع الاسيوية

(راجع ص ٣٠٨)

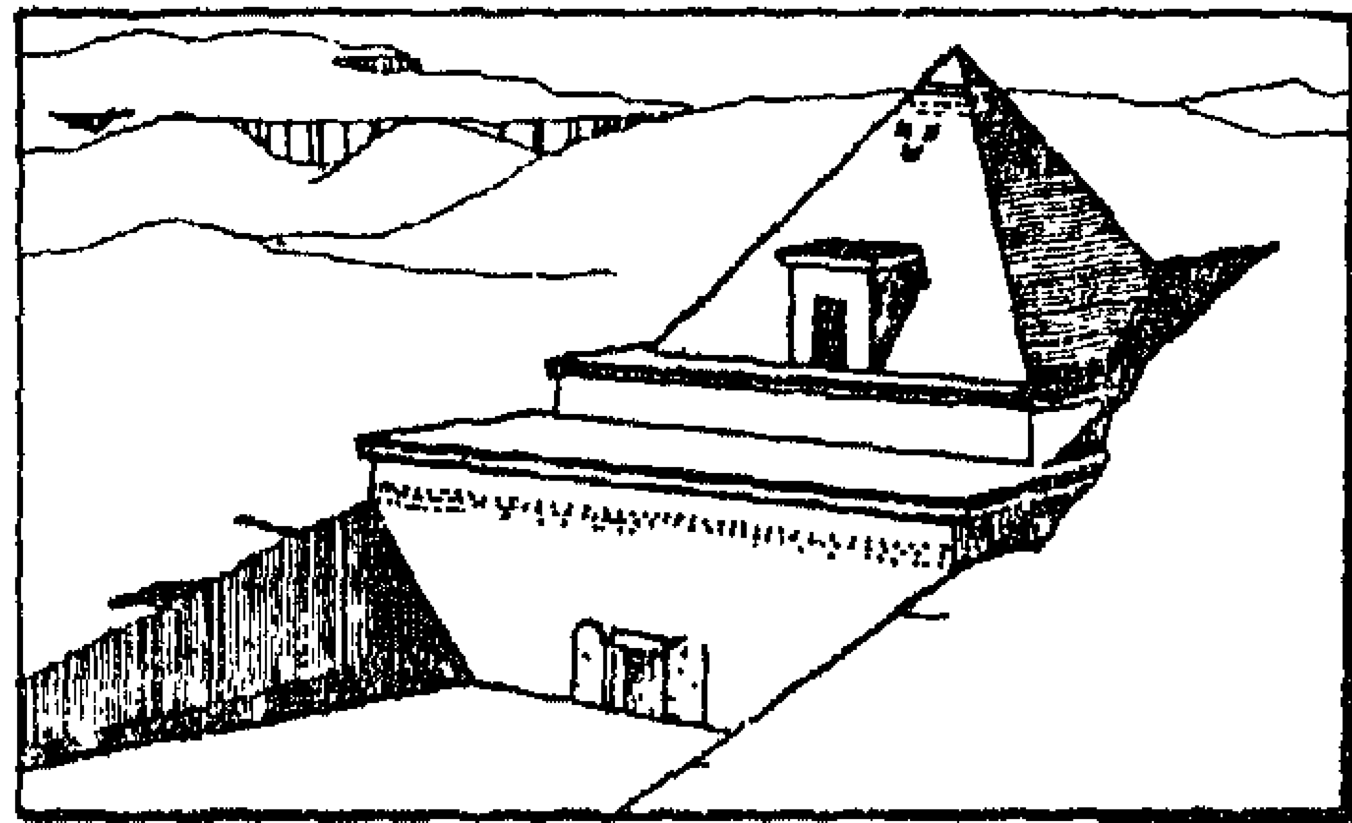
« الأشكال ٤٧ ا ، ب » (لوحة ٢٨)

الطراز العام لمقابر الأفراد « الأشراف » فى طيبة فى عصر الدولة الحديثة



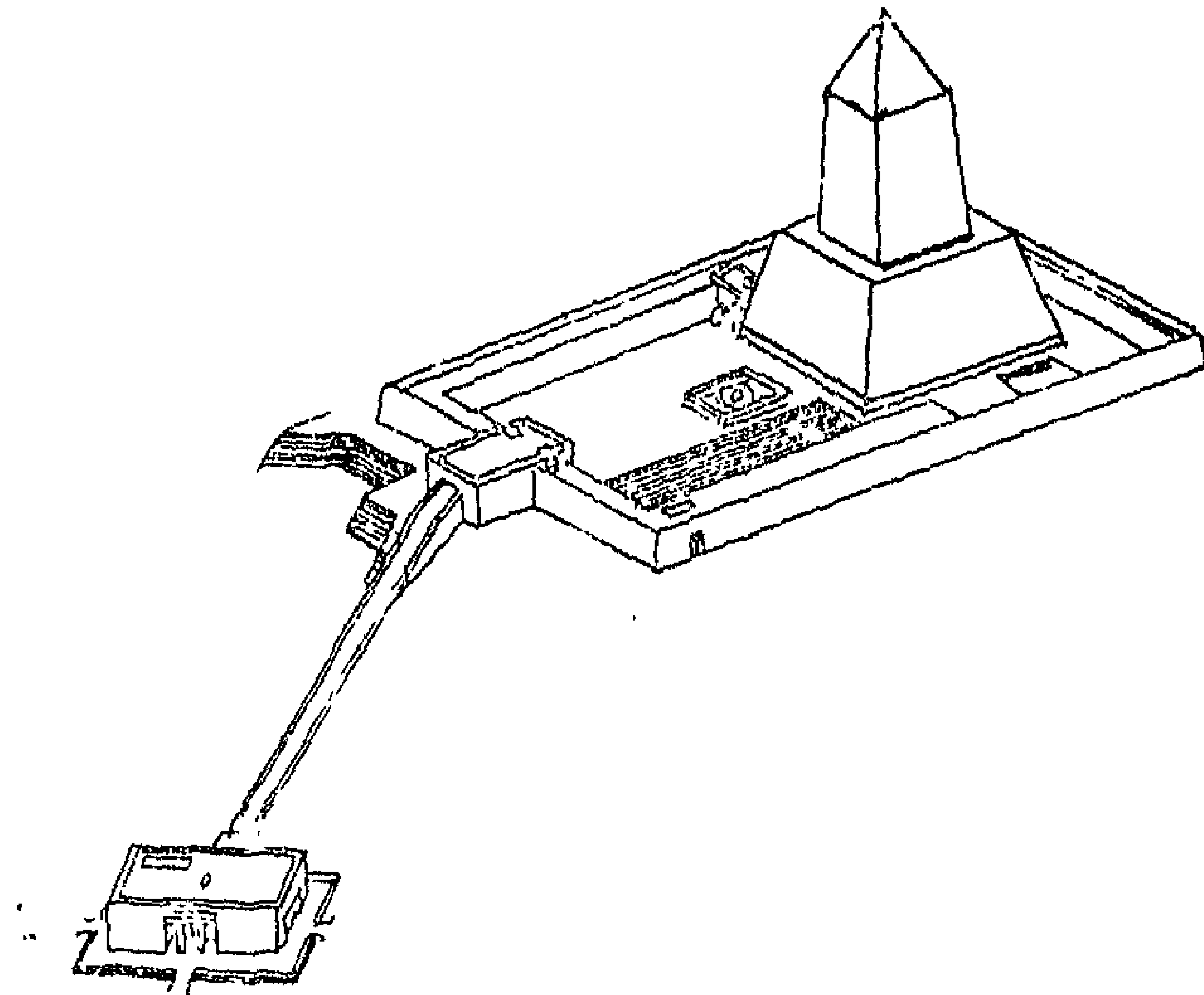
(شكل ٤٧ ا) مسقط أفقى لاحدى مقابر الأشراف يوضح الطراز العام لهذه المقابر وتتكون المقبرة من : –

١ – فناء ٢ – ردهة مستعرضة (المزار)
٣ – دهليز طويل ٤ – الهيكل ٥ – مشكاة التمثال (راجع ص ٣١١) ←

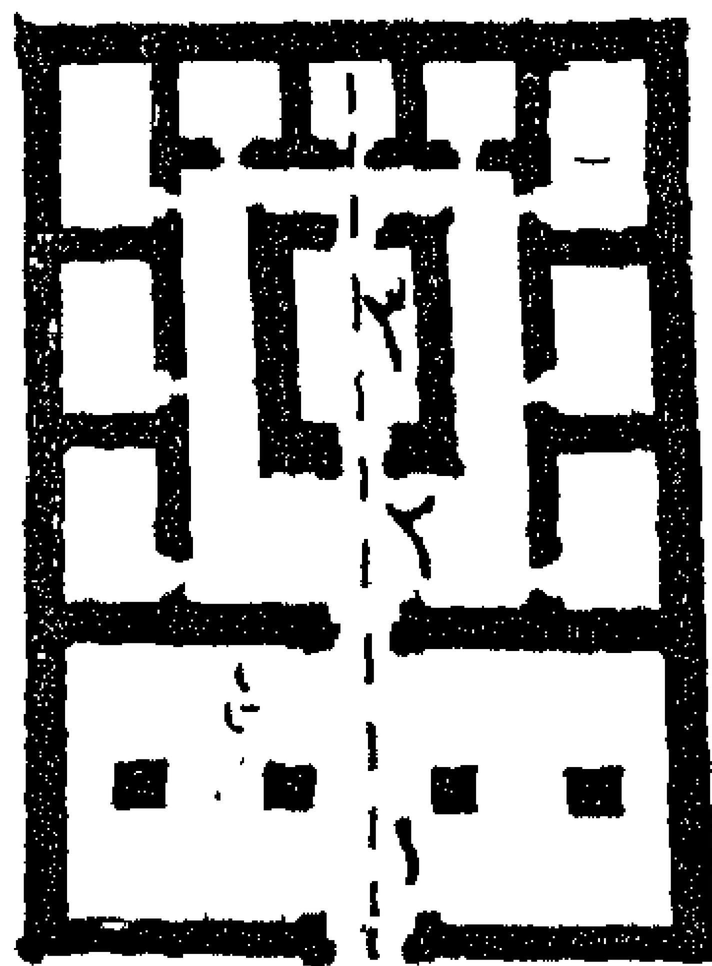


(شكل ٤٧ ب) منظور لاحدى مقابر الأشراف فى طيبة يلاحظ فيها اتباع الشكل الهرمى (راجع ص ٣١٣) →

تطور طراز المعبد الالهى قبل عصر الدولة الحديثة :



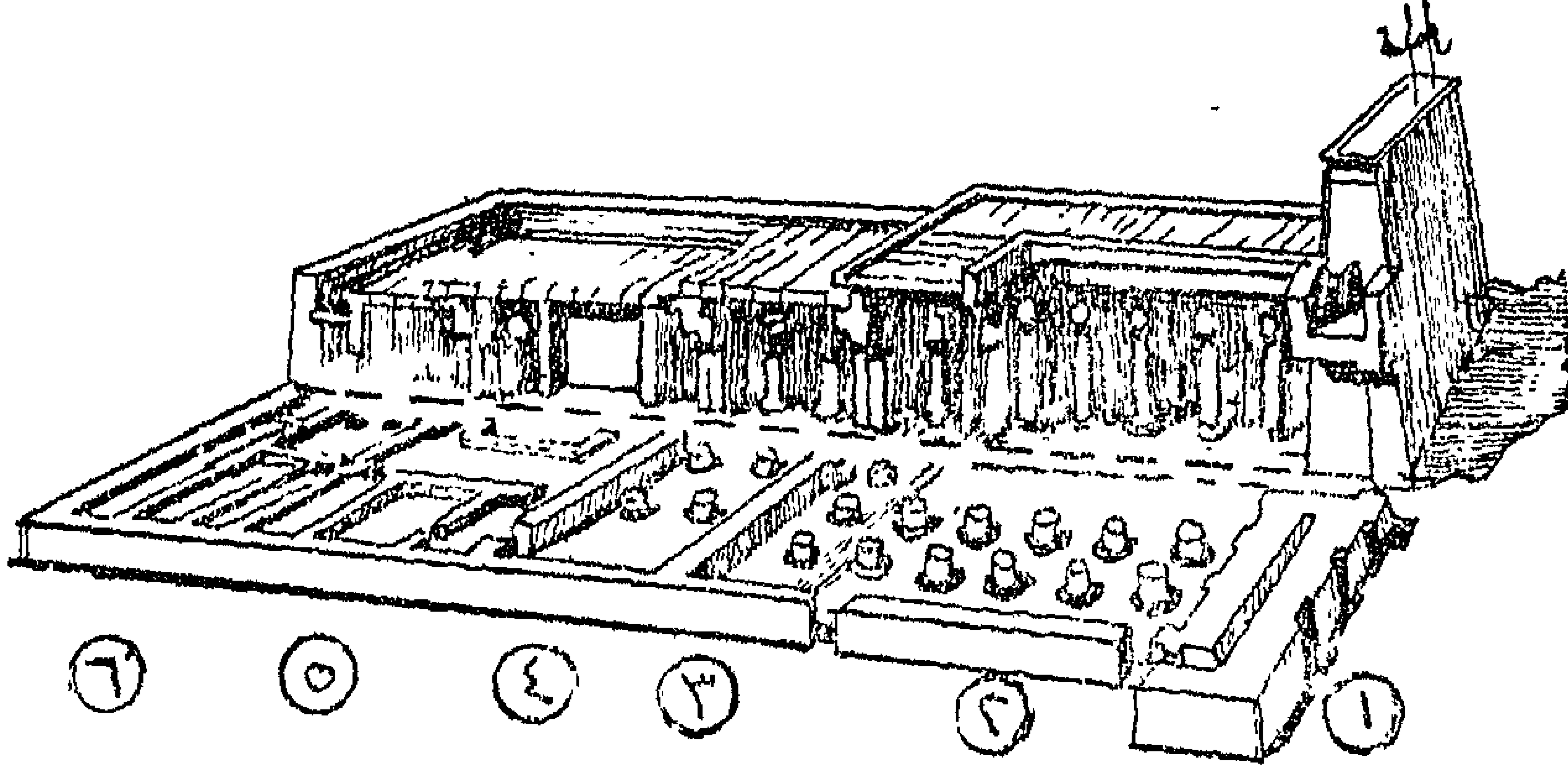
(شكل ٤٨) منظور لمعبد الشمس الذى شيده الملك « نى أوسرريع »
فى أبى غراب ويلاحظ أن المسلة (رمز الشمس) تشكل الطابع الغالب له
(راجع ص ٣٢٠)



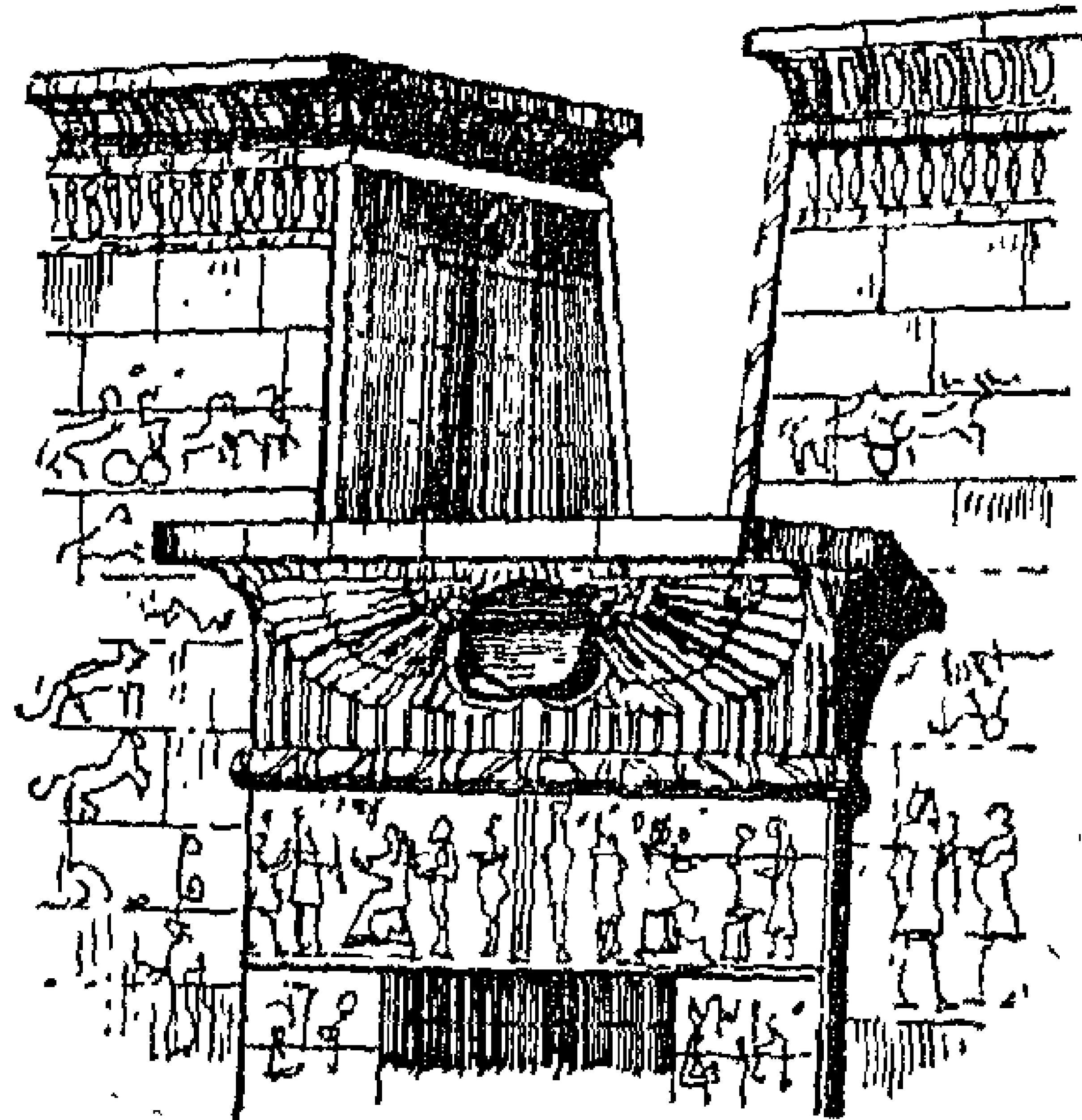
(شكل ٤٩) معبد طود بالقرب من الاقصر الذى يرجع لعصر الاسرة الحادية عشرة ويلاحظ امتداد الطريق الاوسط به من مدخل المعبد حتى نهايته وتقسيمه المعبد إلى نصفين متماثلين (راجع الوصف ص ٣٢٢)

« الأشكال ٥٠ ، ٥١ »   (لوحة ٣٠)

الطراز العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة وعناصره المعمارية

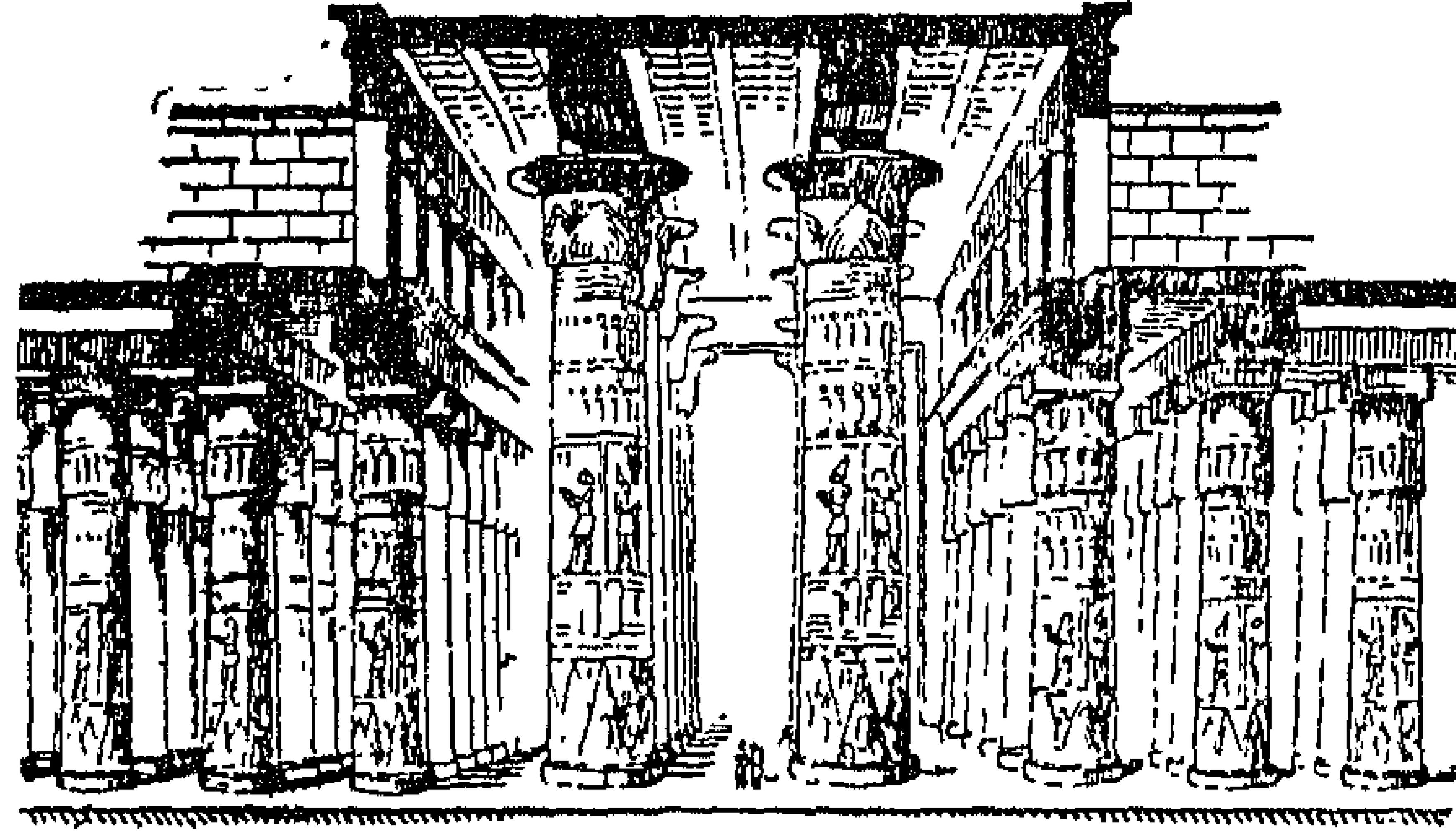


(شكل ٥٠) قطاع في معبد الاله « خنسو » بالكرنك يوضح الطراز العام للمعبد الالهى فى الدولة الحديثة . ويلاحظ امتداد الطريق الأوسط « موضح بالخط المتقطع » من مدخل المعبد حتى نهايته ويقسم المعبد إلى نصفين متماثلين (راجع الوصف ص ٣٢٩)

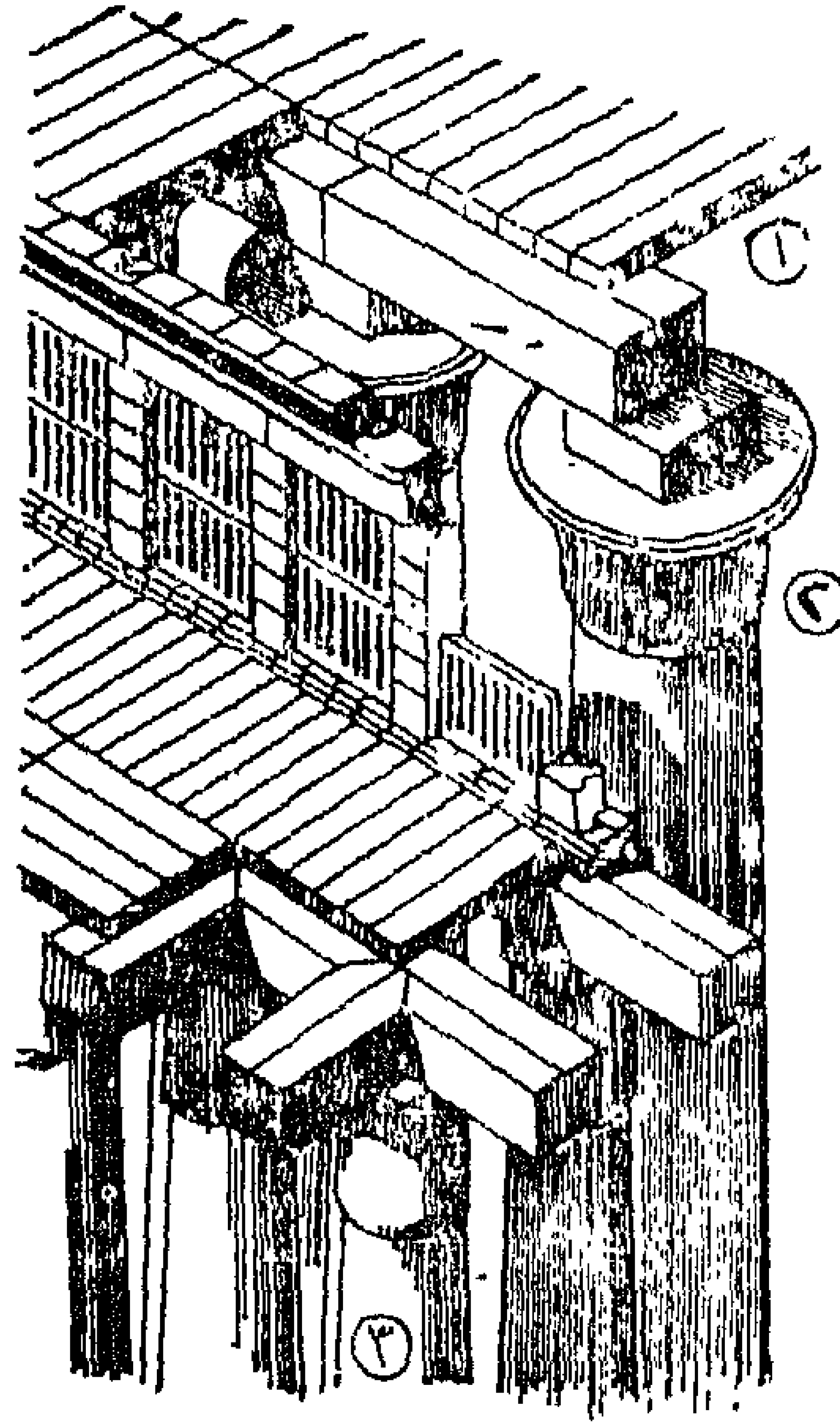


(شكل ٥١) بوابة المعبد تتصدر صرحيه وقد نحت العتب العلوى للبوابة على هيئة الكورنيش المصرى يحليه قرص الشمس المجنح . وأسفل الكورنيش تمتد الخيزرانة (انظر شكل ٢١) على هيئة اطار (راجع ص٣٢٦،٣٢٩)

الابتكارات فى أساليب اضاءة المعبد فى عصر الدولة الحديثة



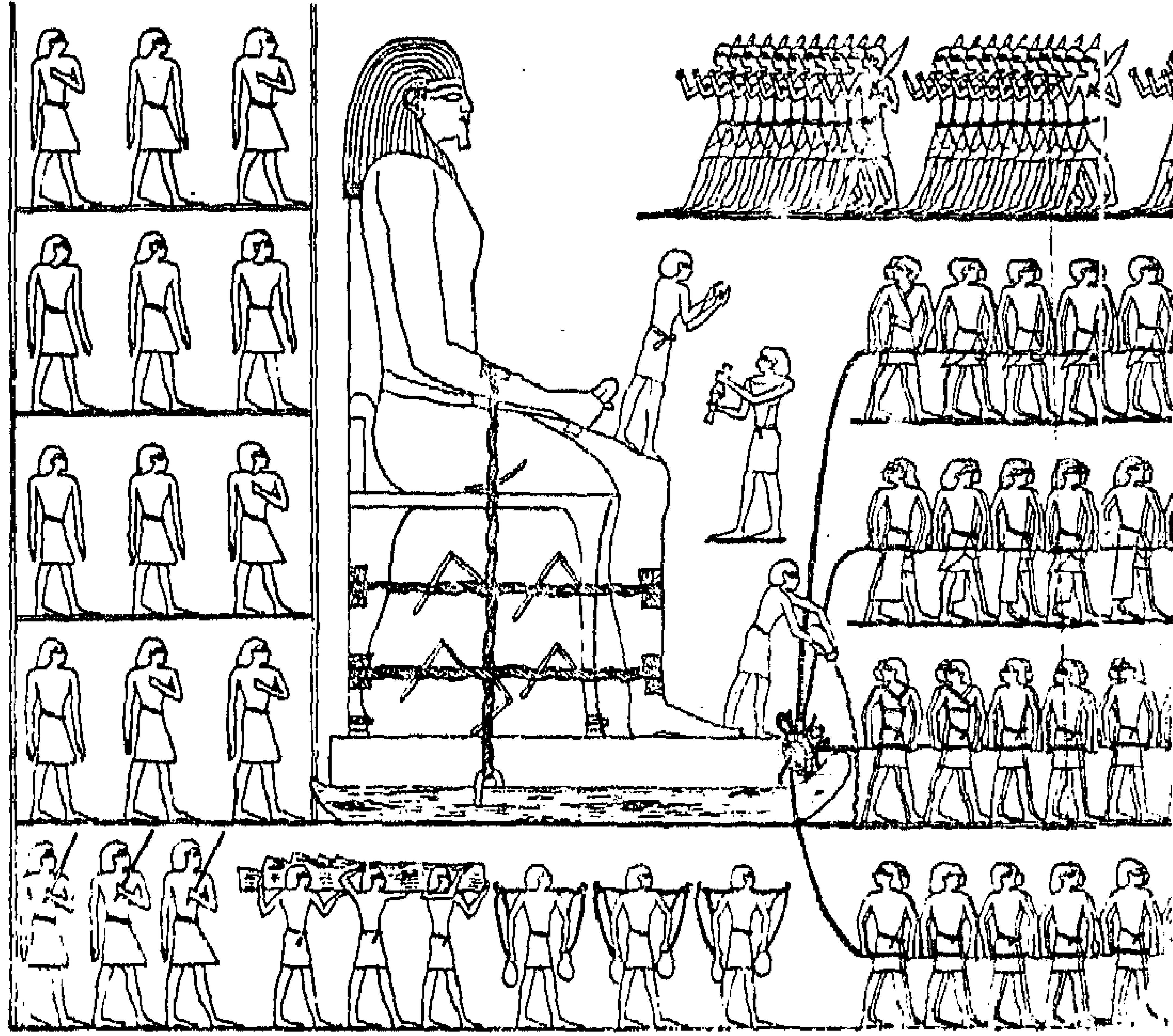
(شكل ٥٢ ا) منظور أمامى لبهو الاساطين العظيم فى معبد آمون رع بالكرنك . يبدو فيه الاختلاف في الارتفاع وفى أشكال تيجان أساطين الرواق الاوسط والاروقة الجانبية (راجع ص ٣٣١)



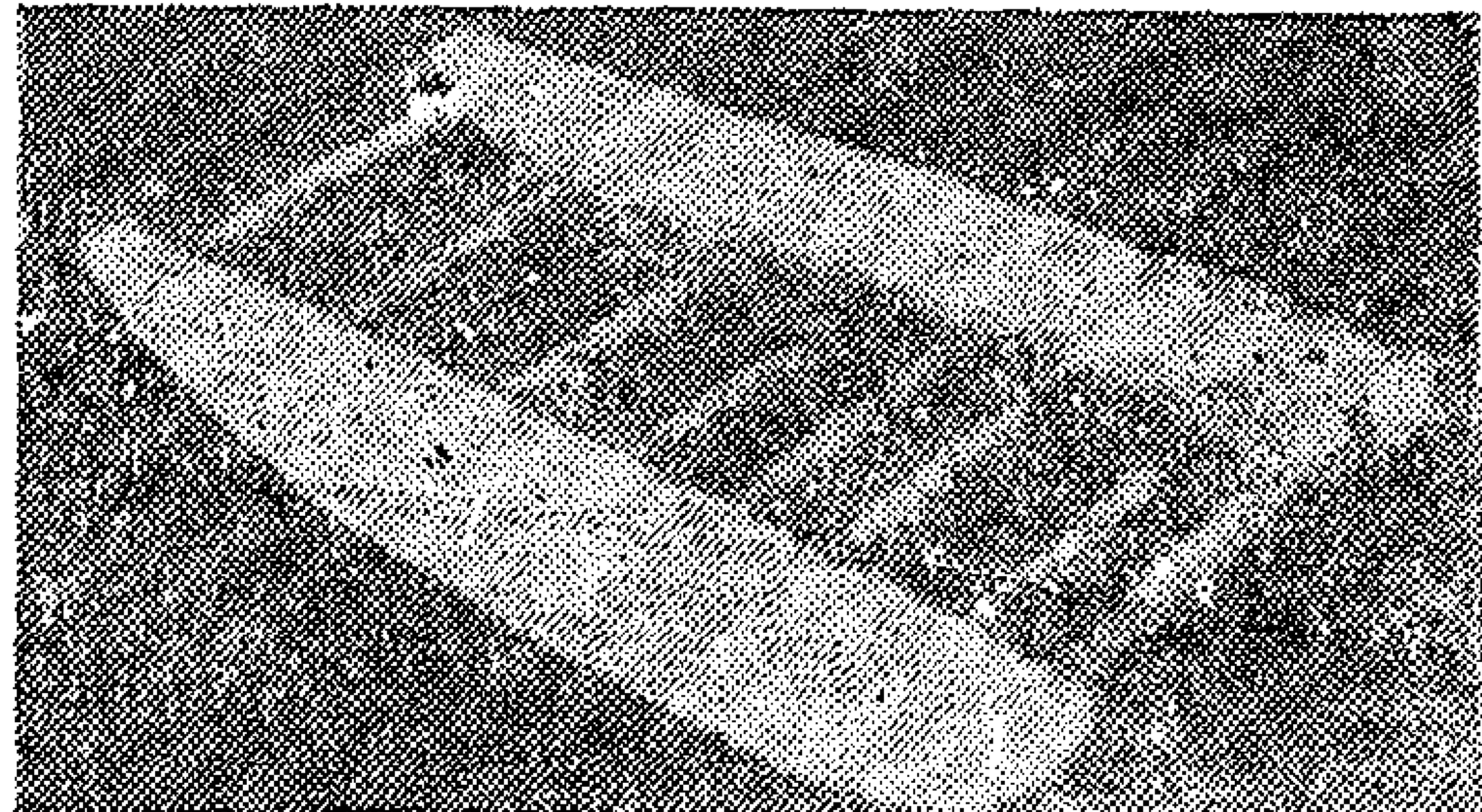
(شكل ٥٢ ب) منظور جانبي للجزء العلوي من بهو الاساطين العظيم فى الكرنك الموضح فى الشكل العلوى . وقد جعل المعمارى الفرق بين الاساطين المرتفعة والاساطين الأقل ارتفاعا على هيئة نوافذ شبكية الشكل (راجع ص ٣٣٢)

« الاشكال ٥٣ ، ٥٤ »   (لوحة ٣٢)

الطرق التى اتبعها المصريون فى نقـل الاحجار ورفعها



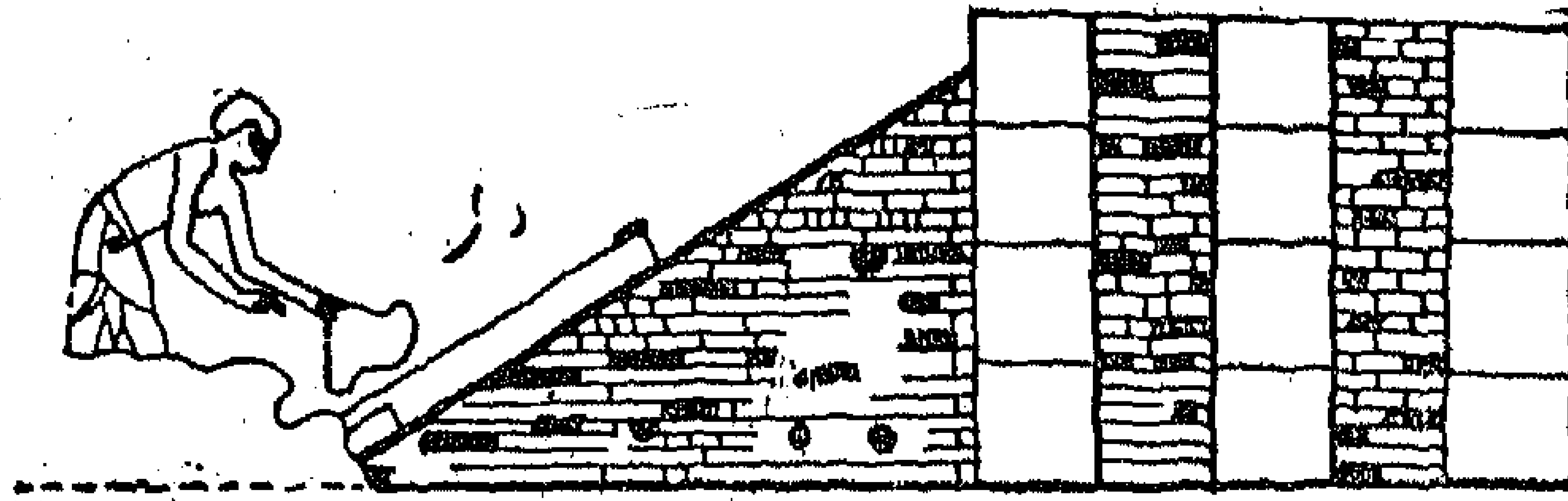
(شكل ٥٣) منظر جر تمثال فى مقبرة « جحوتى حتب » بالبرشة ويقوم أحد الرجال بصب سائل أمام الزحافة التى يستقر عليها التمثال . وقد سار بعض الرجال يحملون أوانى ربما بها السائل . ووقف رجل فوق ركبة التمثال يصفق للعمال لتوقيت حركتهم . (راجع ص ٢٢٣)



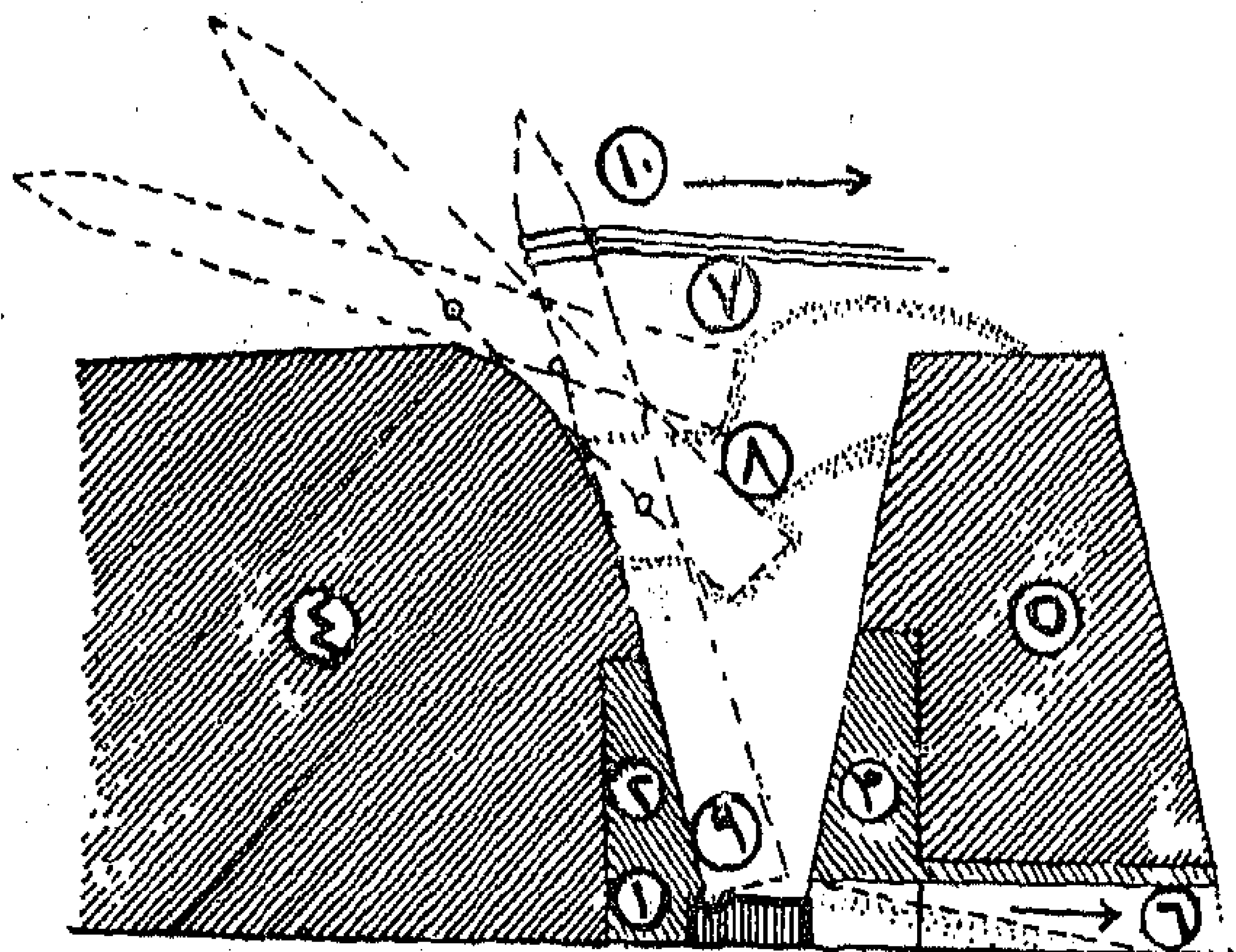
(شكل ٥٤) هزاز من النوع الذى استخدم فى رفع كتل الحجارة من طبقة لاخرى

(راجع ص ٢٢٥)

الطرق التي اتبعها المصريون في نقل الاحجار ورفعها (تابع)



(شكل ٥٥) منحدر لرفع الاحجار مرسوم على جدران مقبرة الوزير رخميرع في طيبة (راجع ص ٢٢٤). ويبدو من الصورة أنه مبنى من اللبن ويستخدم فى رفع كتلة حجرية مستطيلة إلى قمة عمودين مربعين أحيطا بجدران من اللبن ربما لتيسير انتقال البنائين فوق الاعمدة (جسور المشى) ويرجح أن هذه الطريقة هي نفسها التى اتبعت فى بناء الاهرامات (راجع ص ٢٥٣)



(شكل ٥٦) الطريقة المرجحة التى اتبعها المصريون في اقامة المسلة أمام المعبد (راجع الوصف ص ٣٤٣)

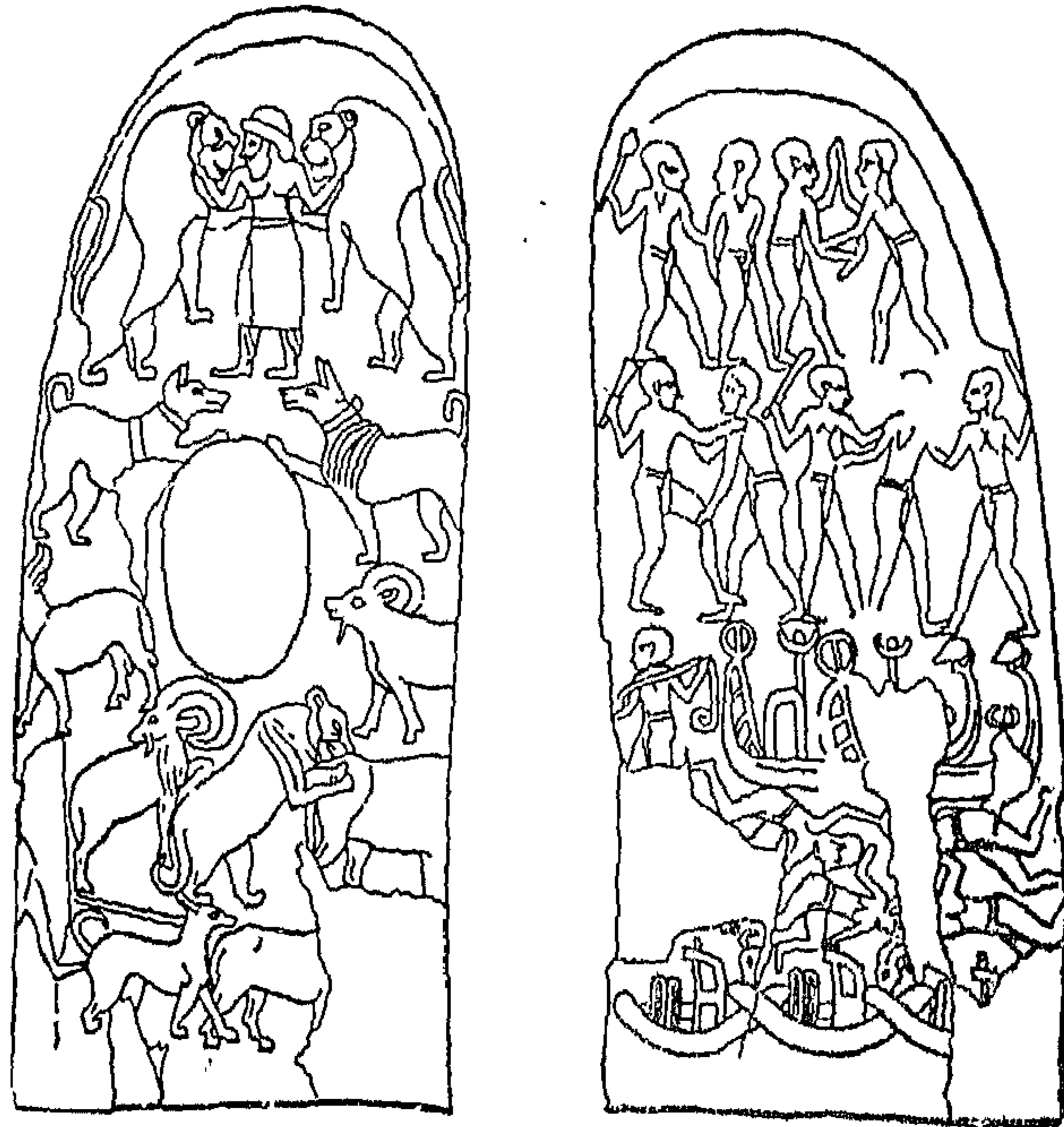
« شكل ٥٧ »　　لوحة (٣٤)

نشأة تقاليد وقواعد فن النقش



(شكل ٥٧) نقوش صلاية صيد الأسود التي ترجع لعصر ماقبل الأسرات وتمثل المرحلة الأولى في تطور قواعد وتقاليد فن النقش ويلاحظ فيها تناثر الأشكال وتقارب أحجام الأشخاص (راجع ص ٣٦٠)

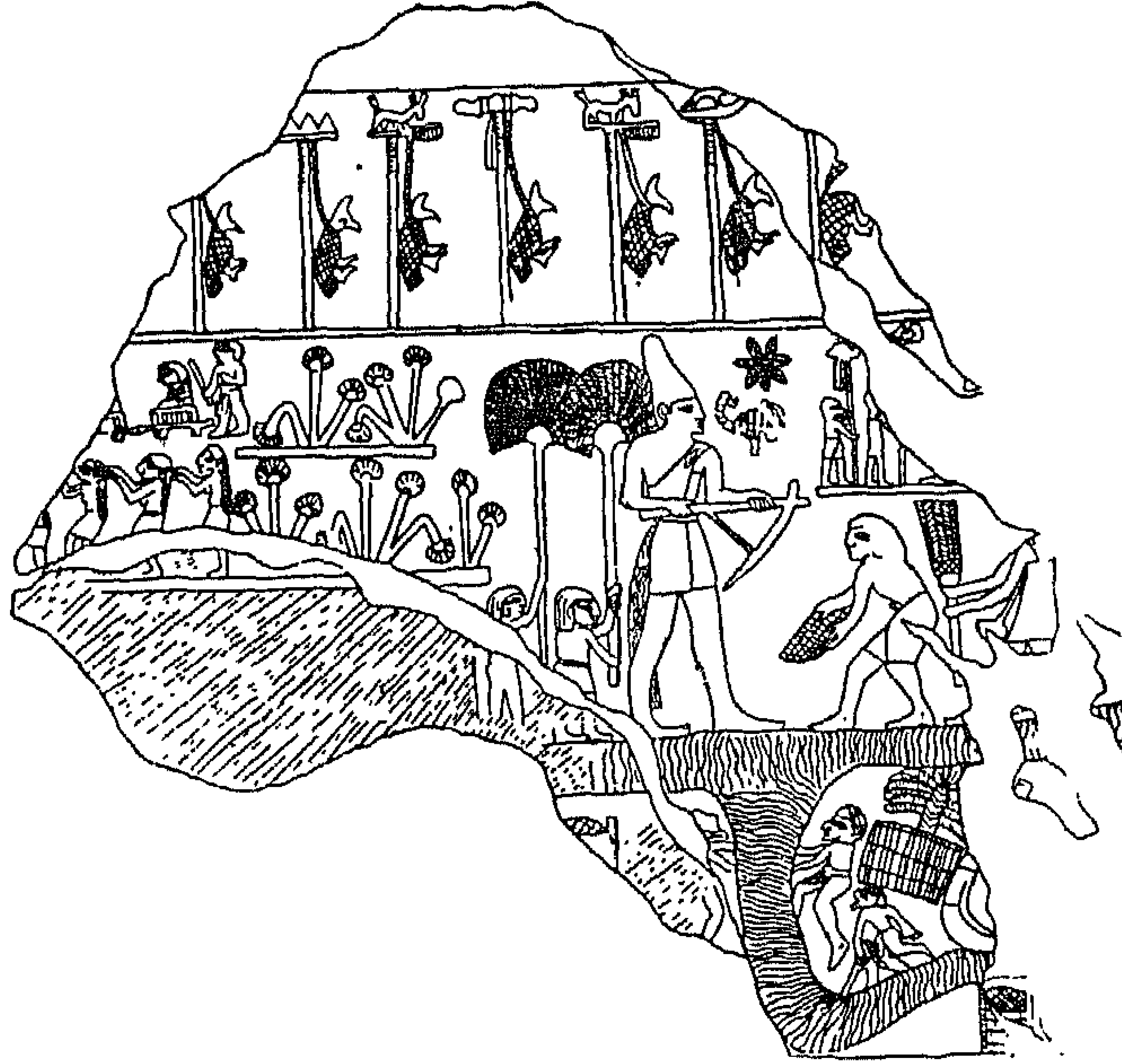
نشأة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)



(شكل ٥٨) نقوش وجهى مقبض سكين جبل العركى الذى يرجع إلى عصر ما قبيل الاسرات، وتمثل المرحلة الثانية فى تطور قواعد وتقاليد فن النقش وفيها بدأت الأشكال تنتظم فى صفوف أفقية مع تفاوت طفيف فى حجم الاشخاص (راجع ٣٦٠ وما بعدها، وراجع أيضا ص ٢٣)

« شكل ٥٩ » (لوحة ٣٦)

نشأة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)



(شكل ٥٩) نقوش مقمعة (مضرب قتال) الملك العقرب وتمثل المرحلة الثالثة فى نشأة تقاليد وقواعد فن النقش التى بدأت تظهر فيها الخطوط الافقية والتفاوت الكبير في أحجام الأشخاص (راجع ص ٣٦٠، وراجع أيضا ص ٣١)

(لوحة ٣٧) والأشكال ٦٠، ٦١

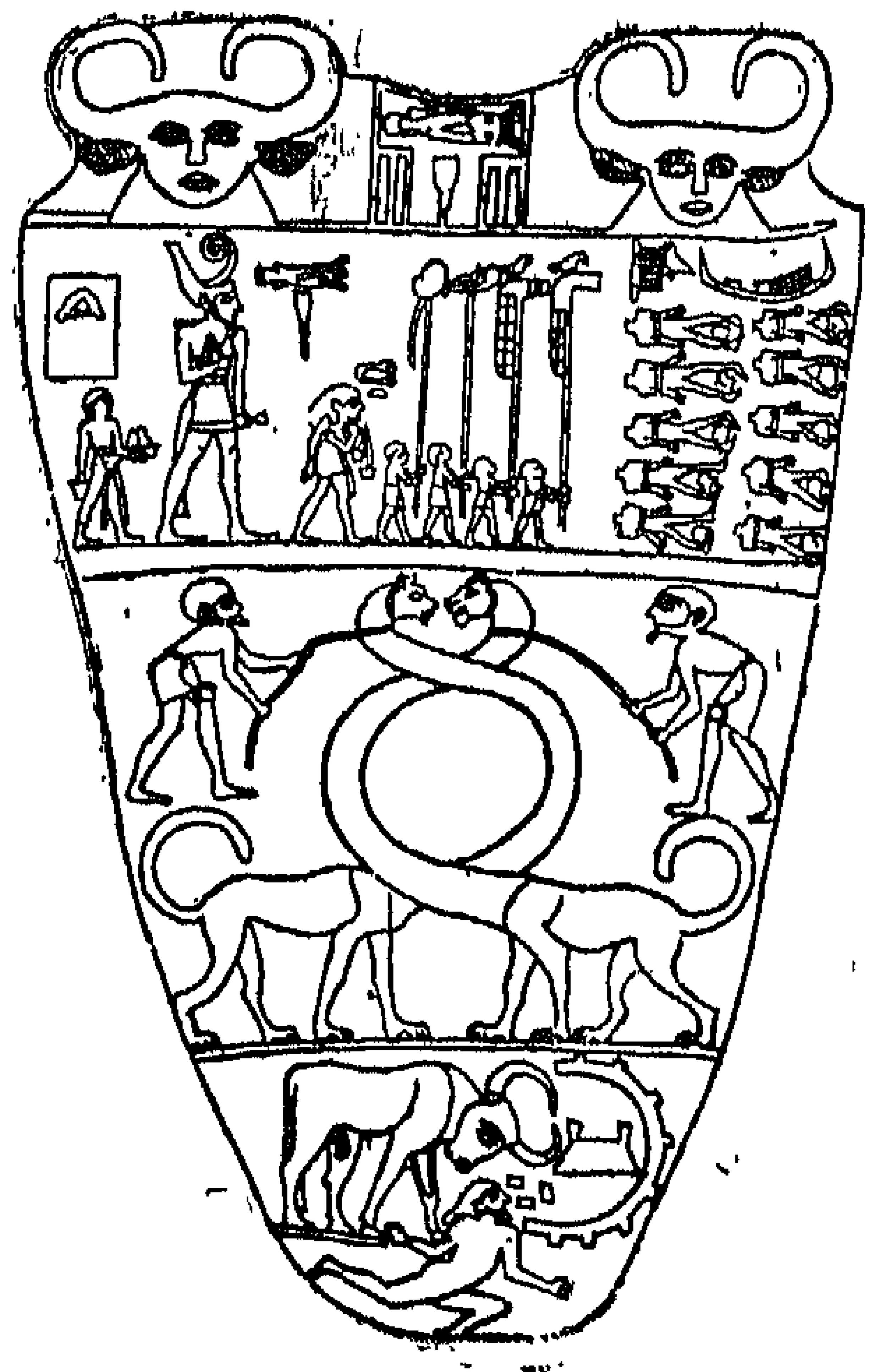
نشأة تقاليد وقواعد فن النقش (تابع)



(شكل ٦٠) ←

(وشكل ٦١) ↓

نقوش وجهى صلاية « نعرمر » وتمثل المرحلة الرابعة في تطور تقاليد وقواعد فى النقش وفيها أرسيت هذه التقاليد والقواعد (راجع ص ٢٦٠ وما بعدها ، وراجع أيضا ص ٢٣)



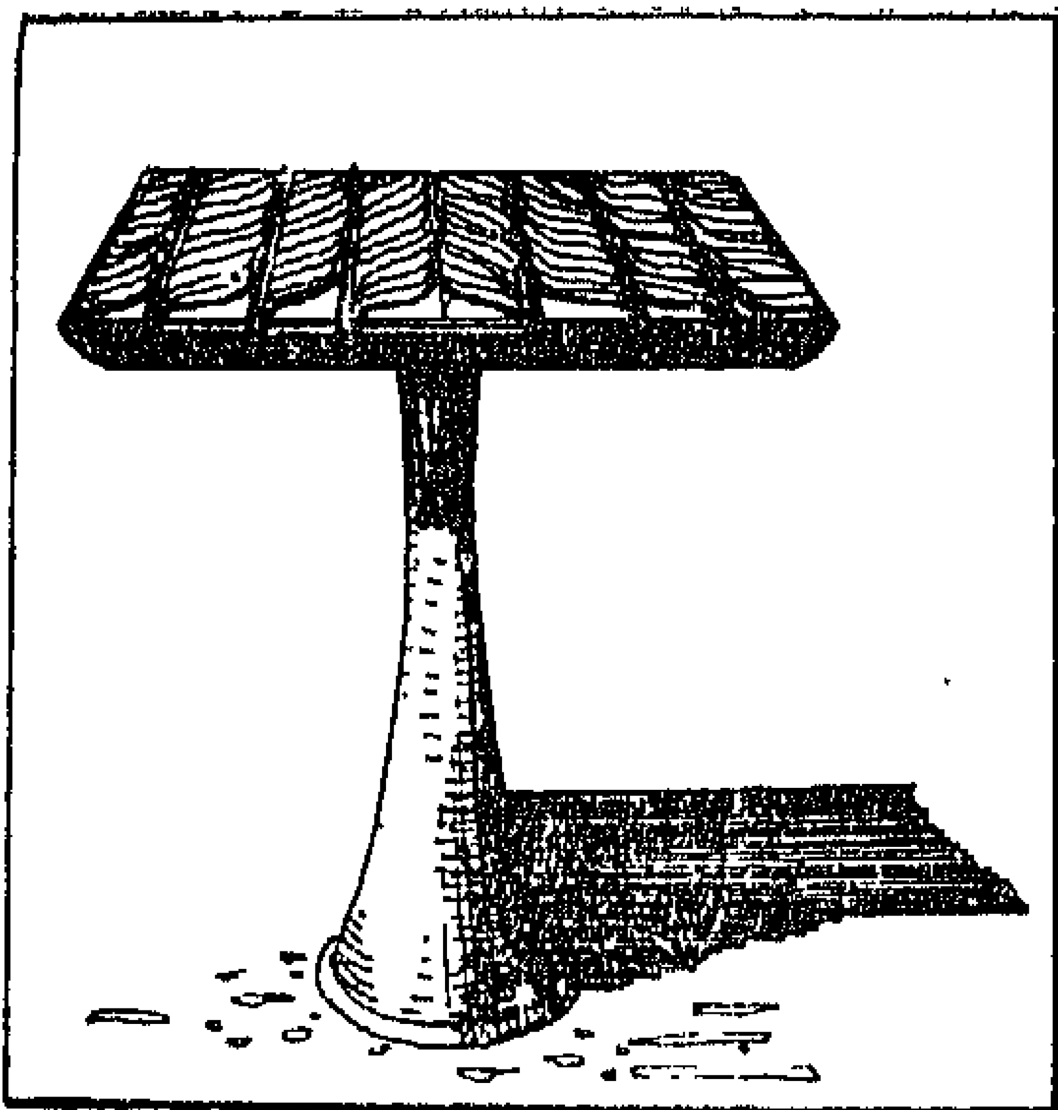
« الأشكال ٦٢ ، ٦٣ » لوحة (٣٨)

الطريقة المصرية القديمة في رسم الأشكال (راجع ص ٣٦٨)

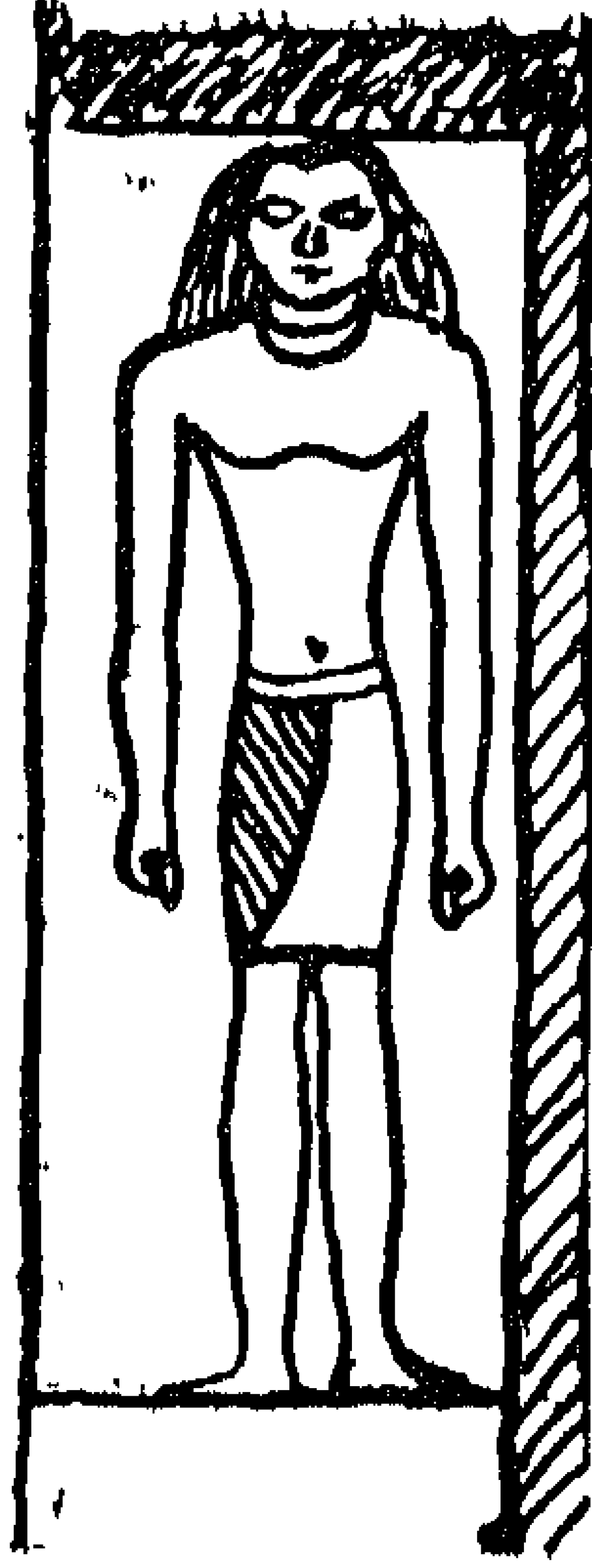


← شكل ٦٢) رسم شخص أمام مائدة قربان فى احدى مقابر الدولة القديمة يوضح الطريقة المصرية فى الرسم بالبعدين فقد رسمت عيدان البوص فوق المائدة وكأنما نبتت فيها رأسيا . كذلك ظهرت أشكال القرابين معلقة في الفضاء (الصورة من المخيلة)

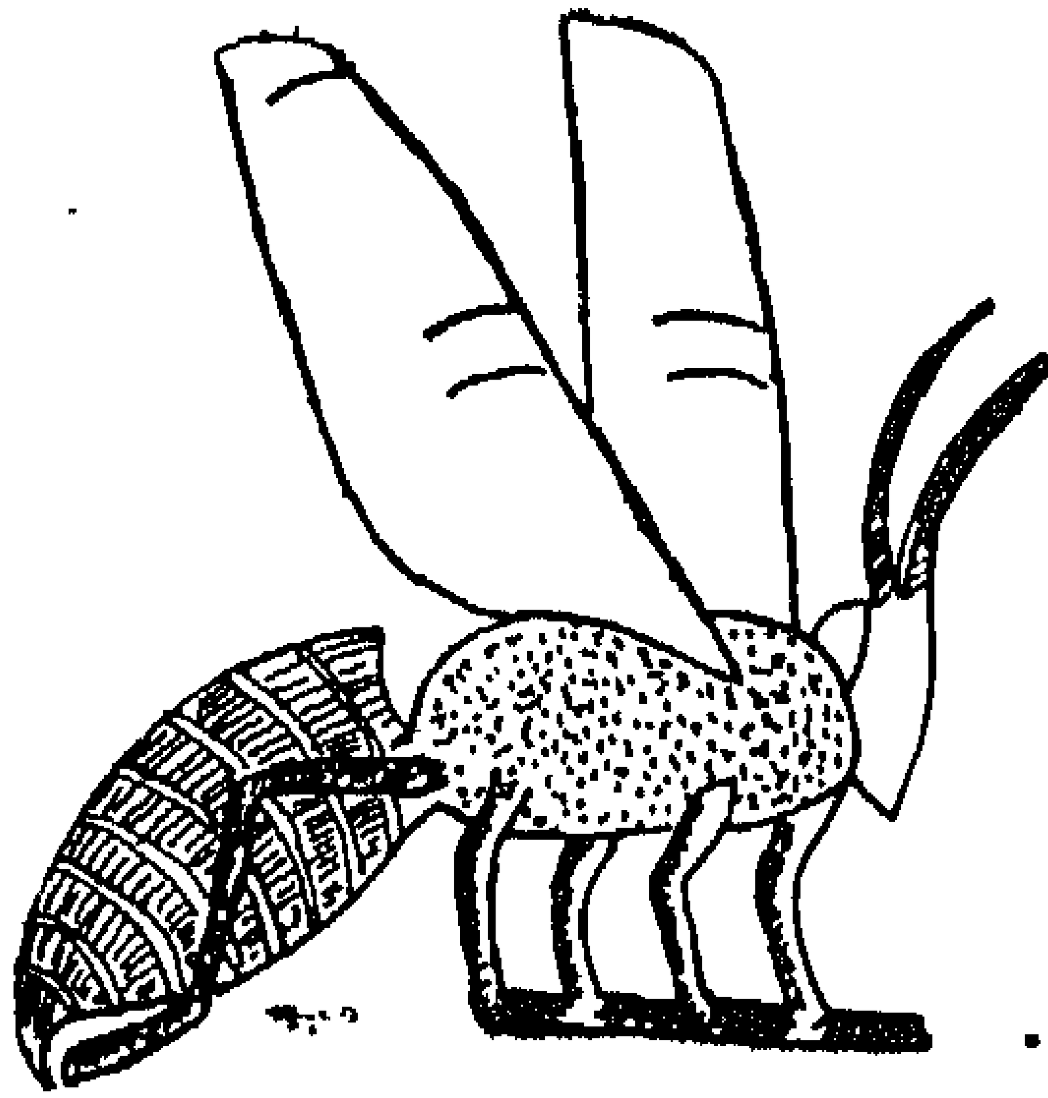
(شكل ٦٣) المائدة وعيدان ← البوص الموضحة فى الشكل السابق مرسومة بطريقة الرسم بالمنظور المألوفة لنا ، وفيها مثل العمق أو البعد الثالث فظهرت عيدان البوص مستقرة فوق المائدة كما هى في الحقيقة وكما تبدو للعين (الصورة المرئية)



أدلة معرفة المصرى القديم لرسم الصورة المرئية ولقواعد الرسم بالمنظور



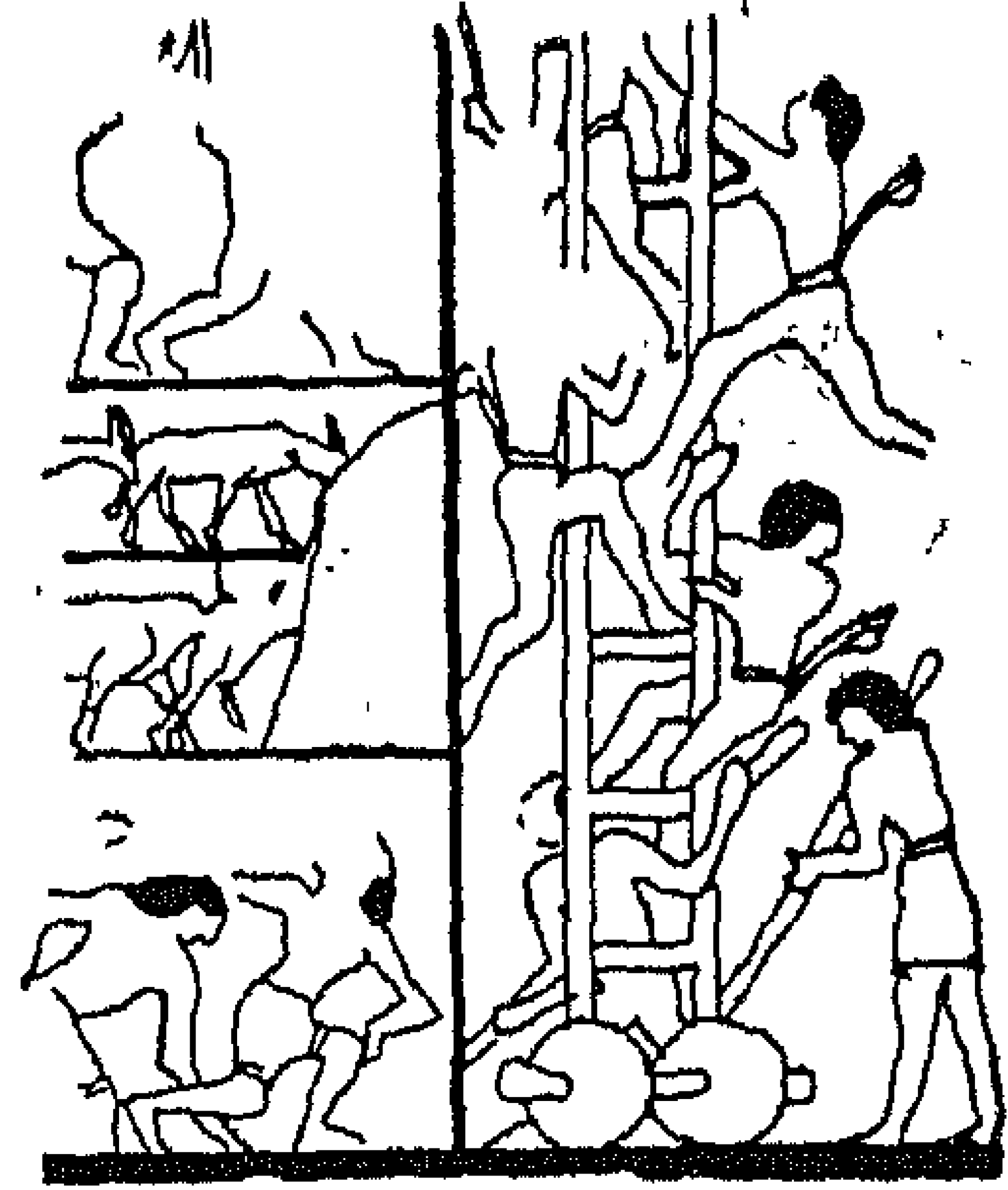
← (شكل ٦٤) نقش غائر على باب وهمى فى إحدى مقابر الجيزة من عصر الدولة القديمة (الاسرة السادسة غالبا) يمثل صاحب المقبرة بوجهه وجسمه من أمام مما يدل على معرفة الفنان المصرى لرسم الصورة المرئية (راجع ص ٣٧٢)



(شكل ٦٥) تمثيل العمق أو البعد ← الثالث فى رسم الجناح البعيد فوق جسم نحلة . من رسم على مظلة الملكة حتب حرس (الاسرة الرابعة) راجع ص ٣٧١)

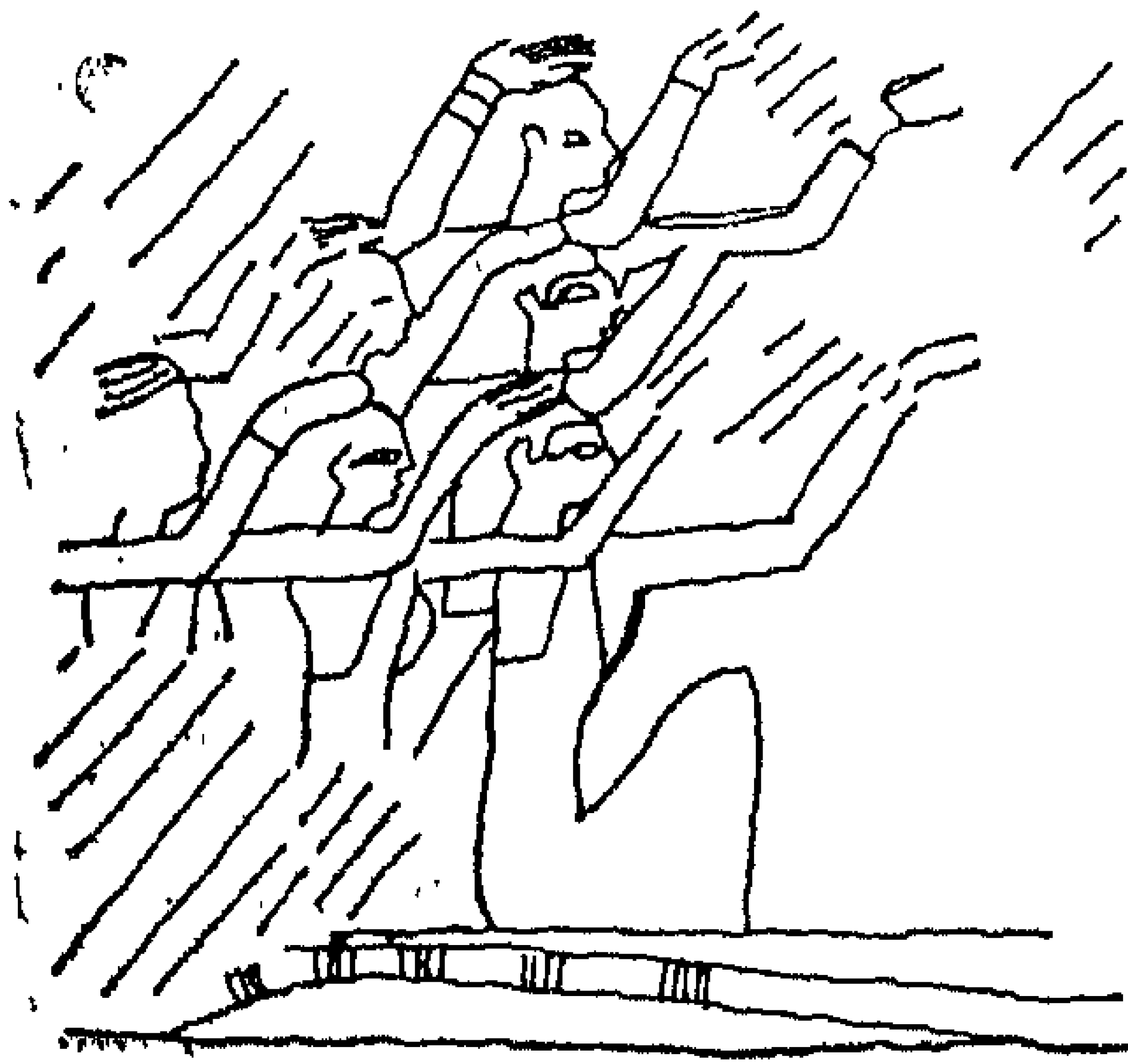
« الأشكال ٦٦ ، ٦٧ »   (لوحة ٤٠)

أدلة معرفة المصرى القديم لقواعد الرسم بالمنظور (تابع)



(شكل ٦٦) تمثيل العمق أو البعد الثالث فى رسم عجلتين أسفل سلم حصار فى مقبرة « كا إم حسب » بسقارة من عصر الدولة القديمة

(راجع ص ٣٧١)



(شكل ٦٧) تمثيل الأشكال تخفى بعضها بعضا والبعيدة منها أعلى من القريبة فى رسم صفوف النساء فى مقبرة « أوخ - حتب » الثالث فى « مير » من عصر الدولة الوسطى

(راجع ص ٣٧١)

نشأة تقاليد وقواعد فن نحت التماثيل



(شكل ٦٨) تمثال الملك « خع سخم » من أواخر ملوك الأسرة الثانية وهو من حجر الشست ويمثل الملك جالسا على عرشه . وهو أقدم تمثال ملكي وتظهر فيه تقاليد وقواعد فن نحت التماثيل التى ثبتت واستمرت حتى آخر عصور التاريخ المصرى القديم (راجع ٣٨٠)

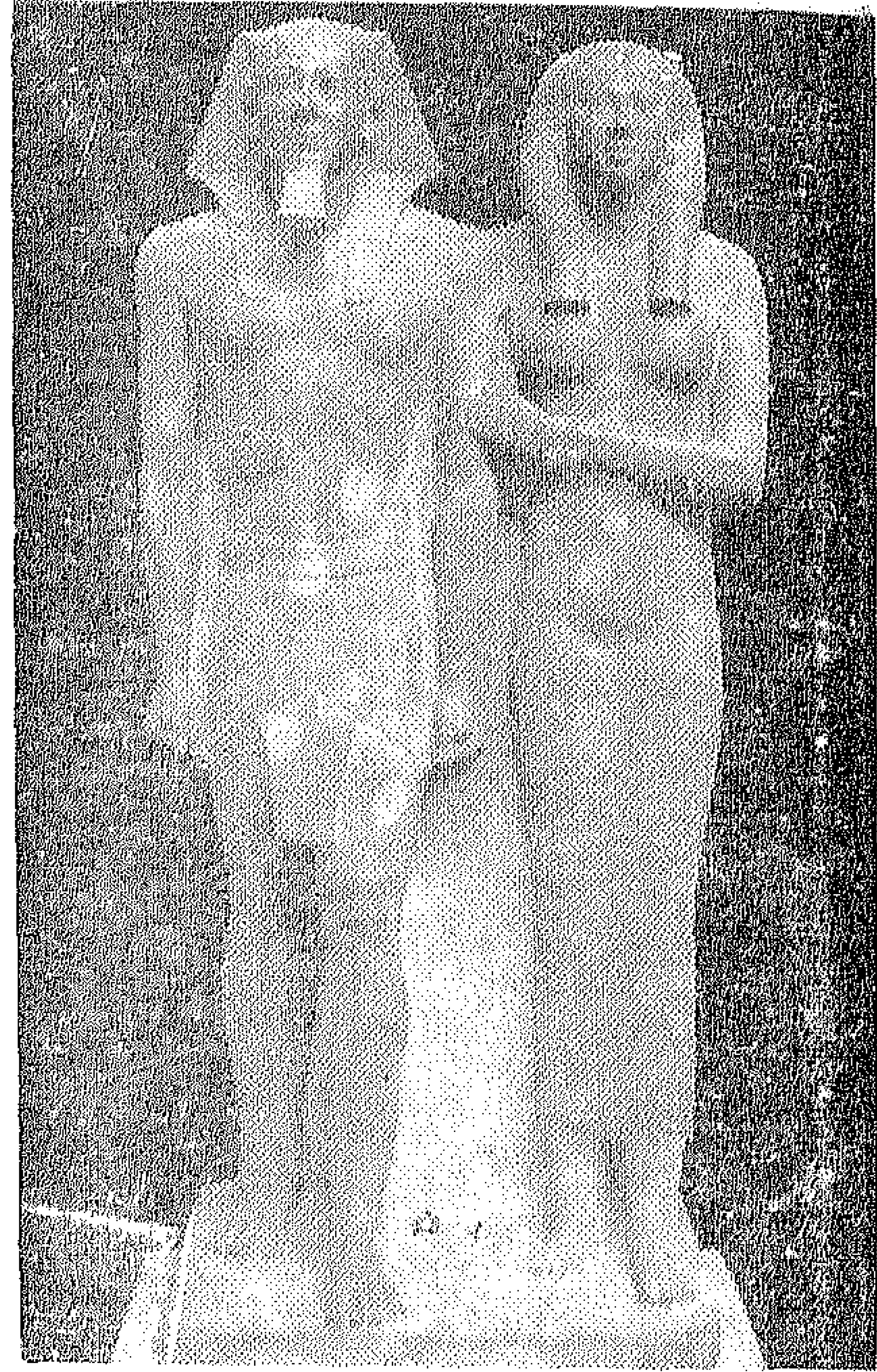
« شكل ٦٩ »　　　(لوحة ٤٢)

مدى تعبير فن نحت التماثيل عن الأحوال السياسية والاجتماعية في البلاد



(شكل ٦٩) الجزء العلوى من تمثـال الملك خفرع المصنوع من حجر الديوريت . وتبدو على وجهه سطوة الملكية الفرعونية عندما كانت فى أوج قوتها فى أوائل الأسرة الرابعـة . ويظهر الصقر رمز الاله حور وراء رأسه كأنما يسبغ عليه حمايته (راجـــع ص ٣٨٦)

مدى تعبير فن النحت عن الاحوال السياسية والاجتماعية (تابع)



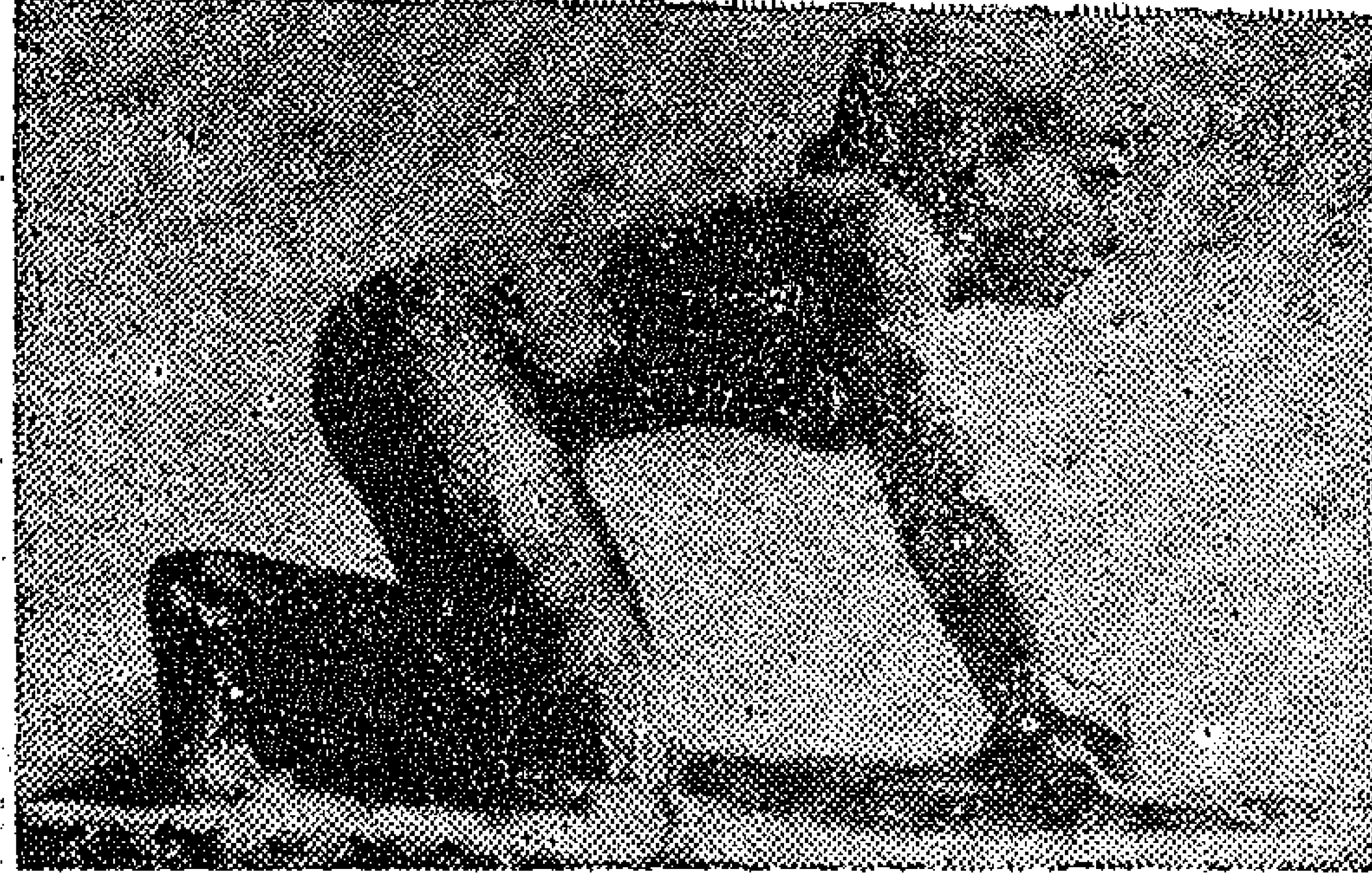
← (شكل ٧٠) تمثال الملك منكاورع وزوجته. وهو أقدم تمثال للزوجين فى قطعة حجرية واحدة . وقد حدد وضعة الزوجين فى التماثيل التى من هذا النوع . ويتجلى فى هذا التمثال نوع من الاتجاه الانسانى للفرعون (راجع ص ٣٨٧)



(شكل ٧١) تمثال « كاعبر » ← المعروف باسم «شيخ البلد» وهو من الخشب ويرجع إلى عصر الاسرة الخامسة وتتمثل فيه أوضاع تماثيل الأفراد . وعلى وجهة نظرة مطمئنة متفائلة ميزت تماثيل الأفراد فى ذلك العصر (راجع ص ٣٨٨)

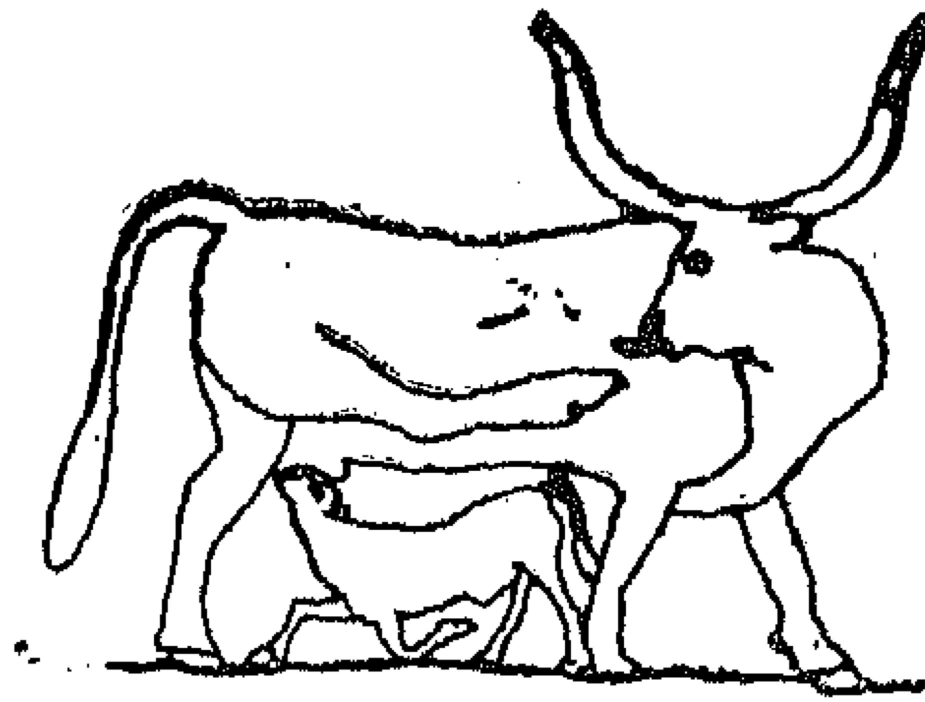
«الأشكال ٧٢ ، ٧٣» (لوحة ٤٤)

مظاهر تحرر الفنان المصرى من القيود فى عصر الدولة القديمة



(شكل ٧٢) تمثال من الحجر الجيرى لخادمة تطحن الحبوب ، يوضح تحرر الفنان المحدود في اظهار الحركة فقدظل ملتزما بقاعدة « الامامية »

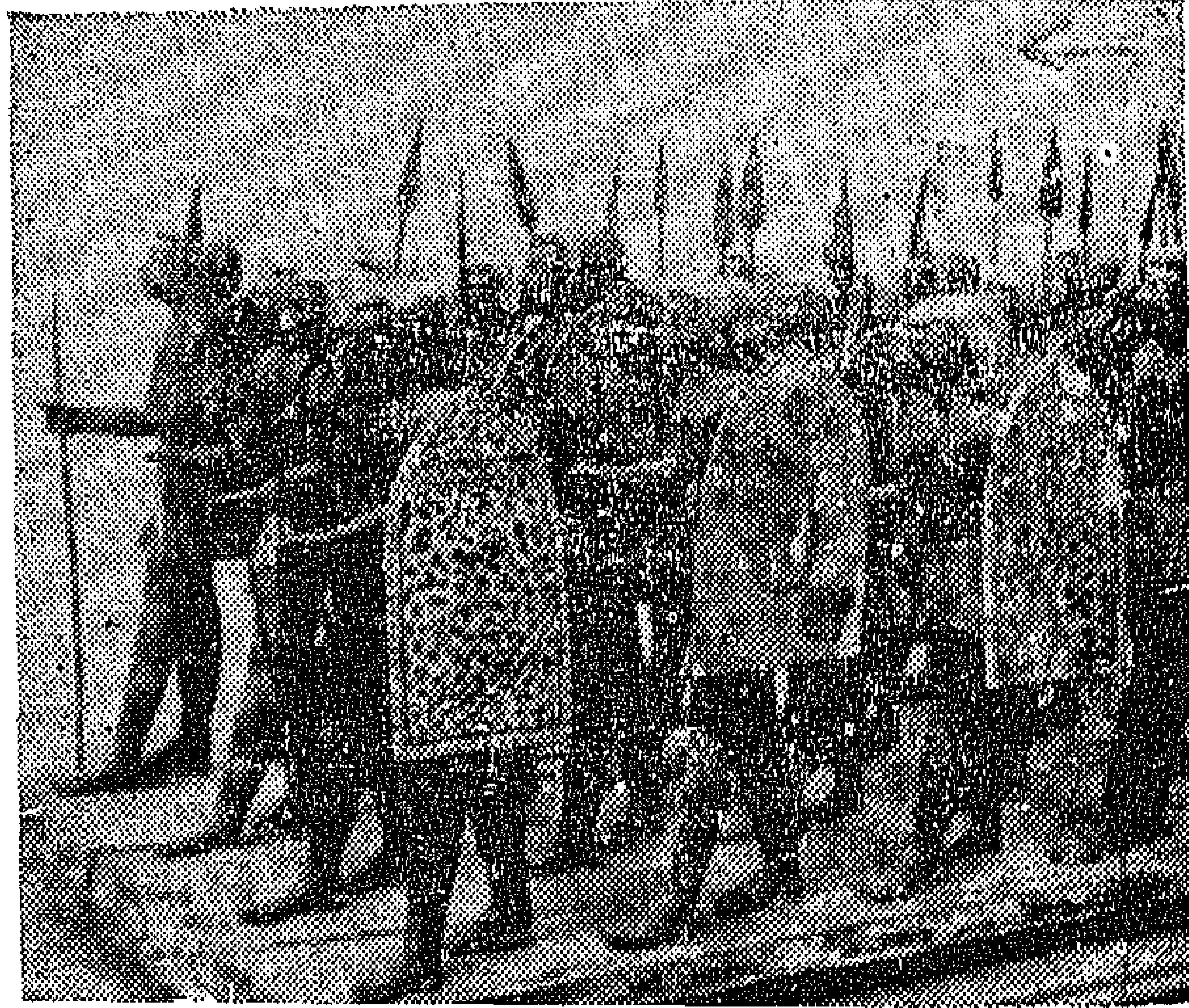
(راجع ص ٣٨٩)



(شكل ٧٣) نقش فى مقبرة « سشم نفر بتـاح » فى الجيزة لبقرة ترضع وليدها وتستدير نحوه وقد أخرجت لسانهـا فى انفعال . وهو نموذج للوحدات الصغيرة التى اتخذ منها الفنان المصرى مجالا لابتكاراته وتحرره من القيود (راجع ص ٣٩٠)

« شكل ٧٤ »　　(لوحة ٤٥)

انتشار النماذج الخشبية في عصر الاضمحلال الأول (راجع ص ٣٩٣)



(شكل ٧٤) فرقة مكونة من أربعين جنديا وجدت في إحدى مقابر أسيوط . وقد تسلح كل جندى بدرع وحربة . ووجود النماذج الحربية في مقابر ذلك العصر يعكس الأحوال المضطربة خلاله والصراع بين أمراء الأقاليم

مدي تعبير تماثيل الافراد في عصرى الاضمحلال الأول والدولة الوسطي عن التطورات الاجتماعية (في مظهرها الديني)

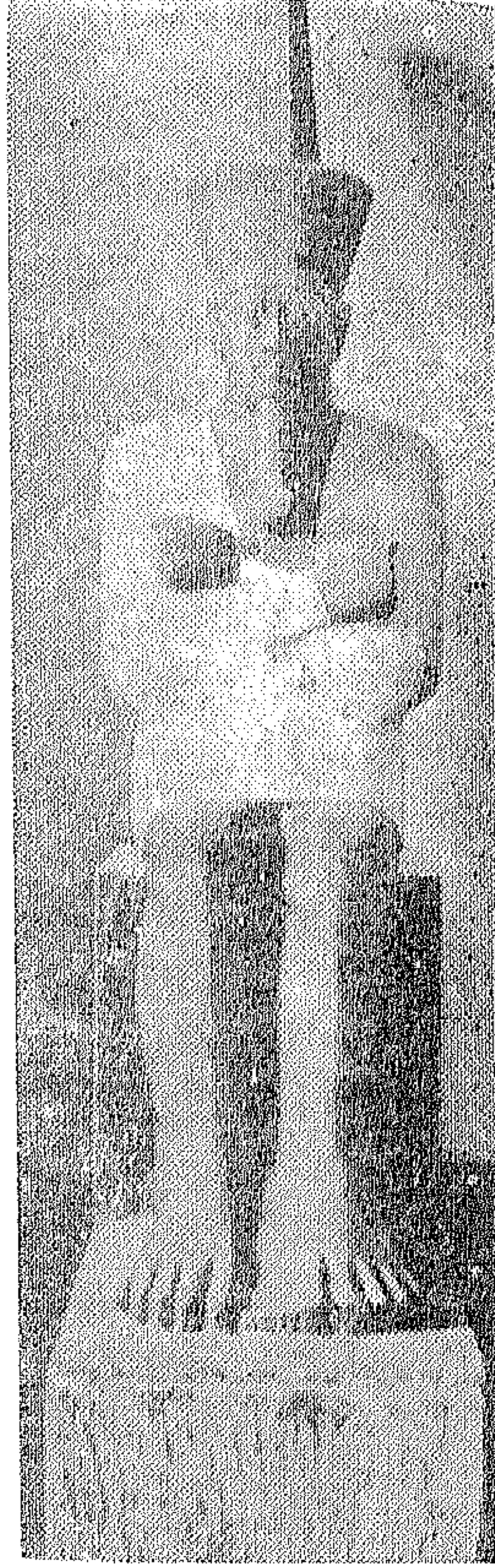


→ (شكل ٧٥) تمثال «نختى» من أسيوط من أواخر عصر الاضمحلال الأول ويعتبر نموذجا للتمثال الخشبي الذى كان يوضع فى غرفة الدفن فى ذلك العصر . ومن الناحية الفنية انعكست استطالة هذه التماثيل الخشبية على الاشكال فى النقوش (راجع ص ٣٩٣)

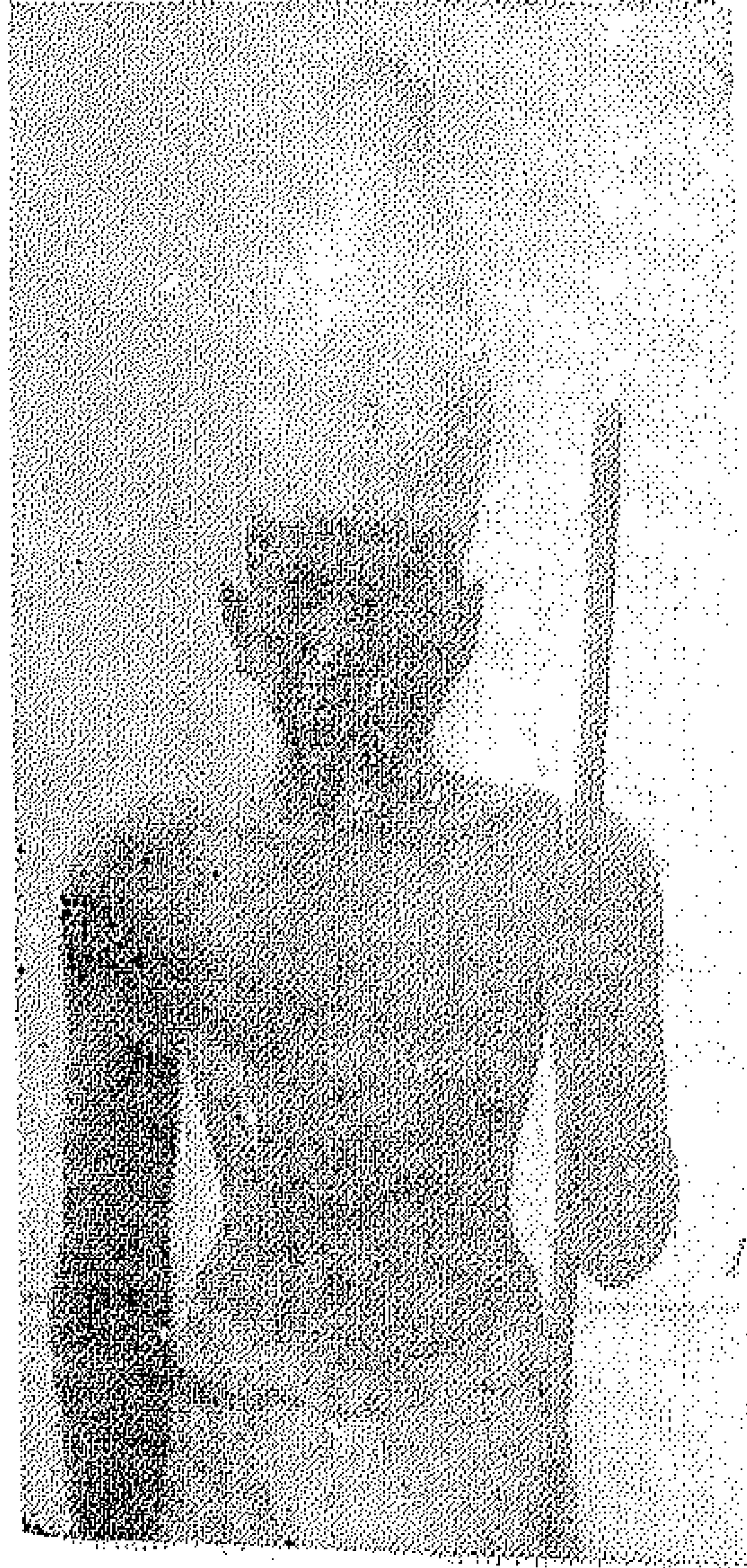
↓ (شكل ٧٦) التمثال المكعب الذى شاع فى عصر الدولة الوسطى نتيجة لانتقال الامتيازات الجنازية للافراد وقد وجد في أبيدوس مقر عبادة أوزير (راجع ص ٣٩٤)



أثر الأحوال السياسية في عصر الدولة الوسطى في تماثيل الملوك



← (شكل ٧٧) تمثال الملك منتوحتب الثانى (نب حبت رع) يمثله فى رداء العيد الثلاثينى ويلاحظ على الوجه تعبير الخشونة والصرامة والقسوة وهو التعبير السائد في وجوه تماثيل الملوك فى ذلك العصر الذى سادة الصراع (راجع ص ٣٩٨)



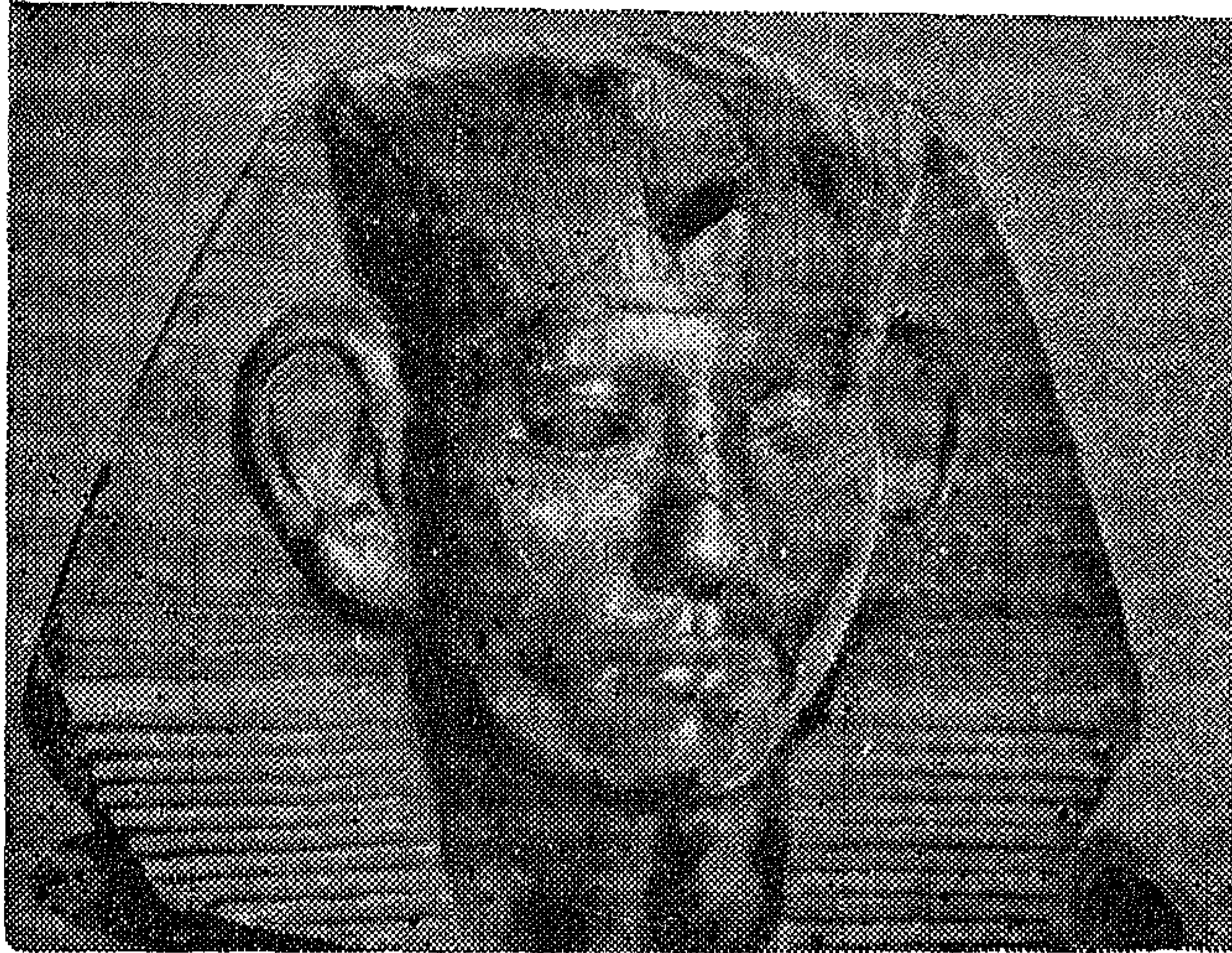
(شكل ٧٨) ←

تمثال الملك سنوسرت الأول وقد انطبع على وجهه تعبير من الصرامة والعبوس كأنما يتطلع الملك عابسا إلى امراء الاقطاع العتاة راجع ص ٣٩٩)

أثر الأحوال السياسية في عصر الدولة الوسطى فى تماثيل الملوك (تابع)



← (شكل ٧٩)
تمثال الملكة نفرت زوجة سنوسرت التانى يلاحظ على وجهها مسحة من الخشونة والغلظة رغم هيئتها النسائية
(راجع ص ٣٩٩)



(شكل ٨٠) تمثال الملك امنمحات الثالث يظهر على وجهه تعبير من التأمل والملل والانطواء (راجع ص ٣٩٩)

أثر الأحوال السياسية فى عصر الدولة الوسطى فى تماثيل الملوك (تابع)



(شكل ٨١) تمثال على هيئة أبى الهول الملك امنمحات الثالث وجد فى تانيس بشرق الدلتا ، يلاحظ فيه تمثيل معرفة الاسد . ويبدو أن القصد من ذلك تضخيم مظهر الارهاب في التمثال (راجع ص ٣٩٧)

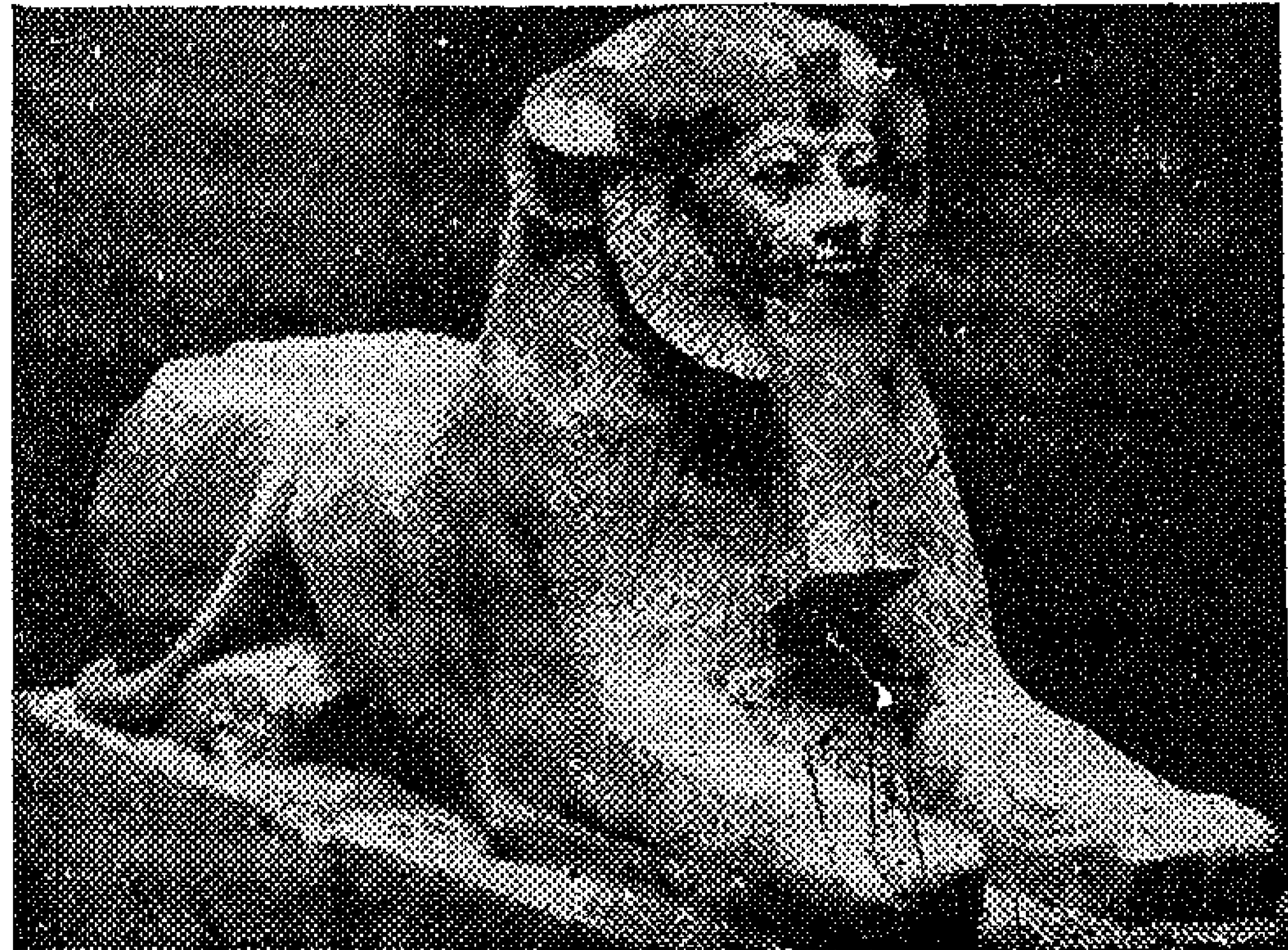
أثر الاحوال الساسية فى عصر الدولة الحديثة فى تماثيل الملوك



(شكل ٨٢ أ) ←
تمثال الفرعون تحتمس الثالث يمثله في هيئة بطل فاتح تختلف نظرته وتعبيراته عن تماثيل ملوك الدولة الوسطى (راجع ص ٤٠٢)



↑ (شكل ٨٢ب) تفصيل جانبي لوجه التمثال يبرز رقة الملامح والنظرة الهادئة للفرعون



(شكل ٨٣) تمثال لحتشبسوت على هيئة أبى الهول ذى معرفة الأسد. وتظهر فى وجه الملكة رقه الملامح رغم هيئتها المرعبة على عكس تمثال الملكة نفرت (راجع ص ٤٠٣)

(لوحة ٥١) « شكل ٨٤ »

أوضاع تماثيل الأفراد ومدى تأثرها بخصائص عصر الامبراطورية



(شكل ٨٤) تمثال « سننفر » رئيس مدينة طيبة وزوجته وابنته وهو يوضح وضعه تماثيل الزوجين الجالسين وأبنائهما في الفن المصرى عامة (راجع ص ٣٧٩) . وتبدو آثار الحياة المترفة في ثنيات البطن التى شاعت في تماثيل الأفراد في هذا العصر

تأثير الديانة الأتونية في فن النقش و النحت



→(شكل ٨٥ أ)

نقش غائر يوضح صفة الانكشاف أمام البشر فى آتون، فقد غمرت أشعته اخناتون وأسرته وتظهر في شكل اخناتون تشويهاته الجسمية

(راجع ص ١٩٤)



(شكل ٨٥ ب) ←

تمثال من الحجر الجيرى لاخناتون يعبر بوضوح عن مذهب الواقعية وتمثيل الحقيقة فقد ظهر اخناتون بتشويهاته منتفخ الصدر والبطن مكتنز الأرداف ضامر الوجه والرقبة .

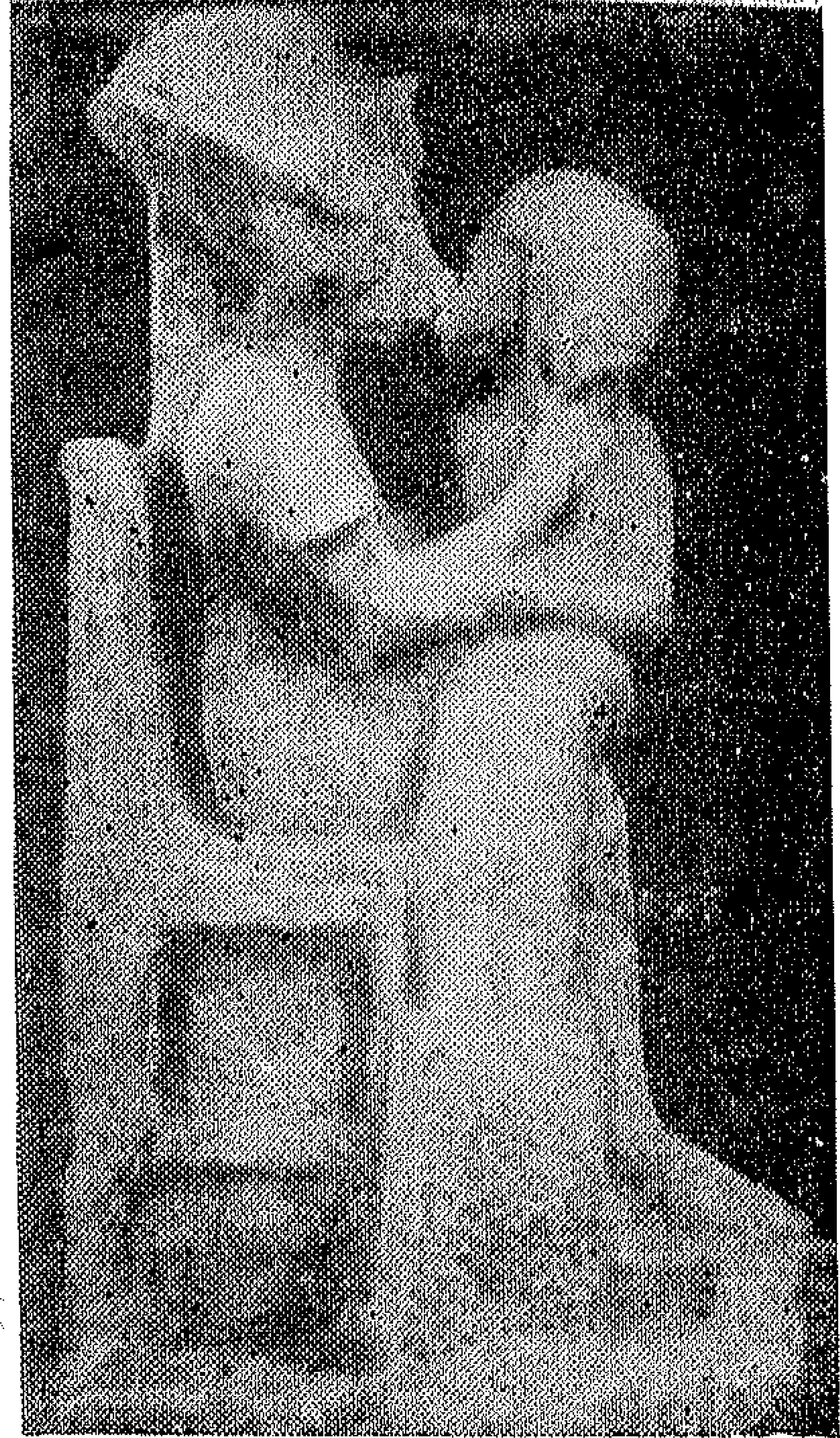
(راجع ص ٥٠٤)

لوحة (٥٣) « الأشكال ٨٦ ، ٨٧ »

أثر الديانة الاتونية في تمثيل الواقعية والحقيقة في فن النحت

←(شكل ٨٦) تمثال لاخناتون وهو يقبل زوجته أو إحدى بناته ، وهو نموذج للنزعة الانسانية وتمثيل دخائل الحياة العائليـة في مذهب اخناتون

(راجع ص ٤٠٧)





(شكل ٨٧) ←

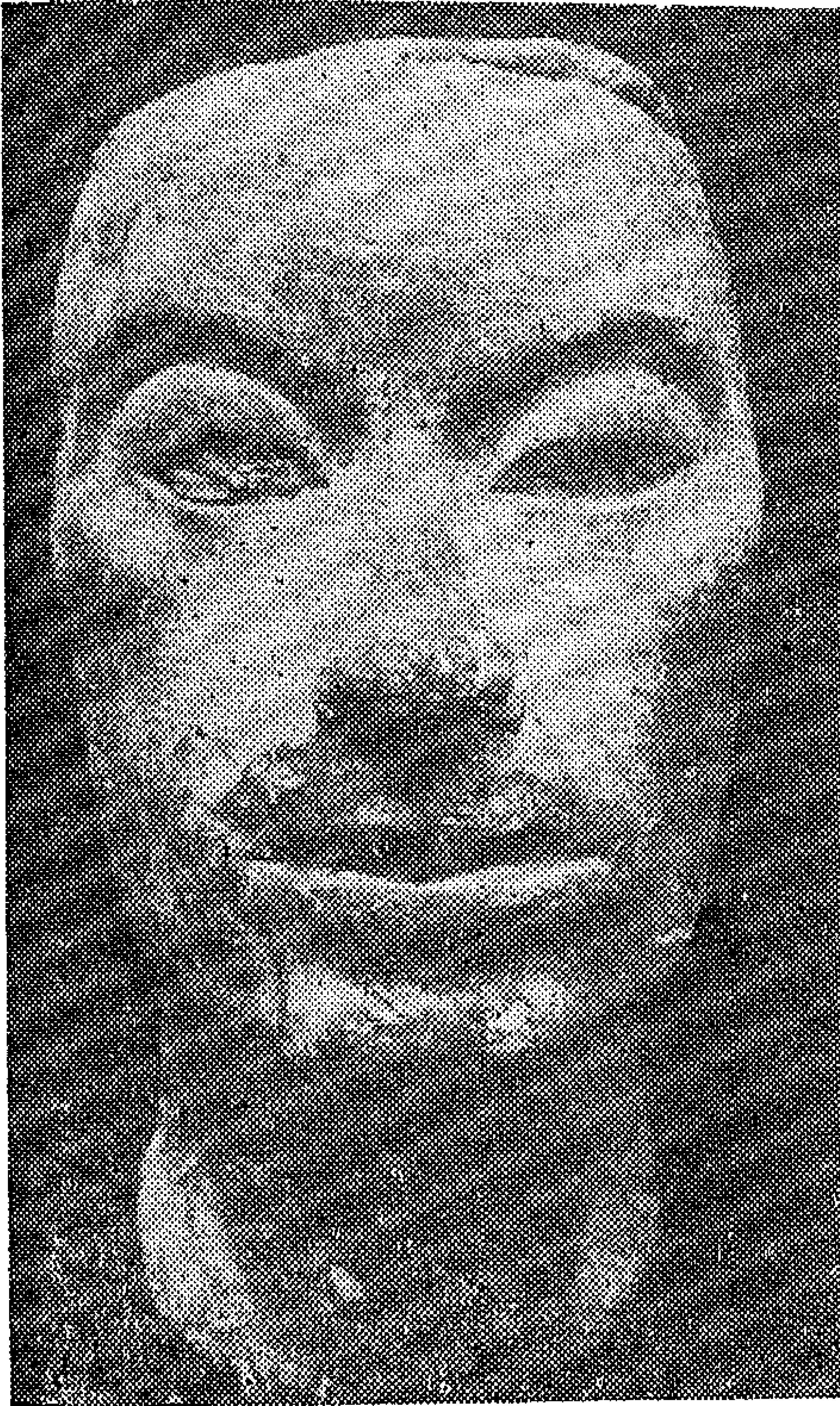
تمثـــال نفرتيتي تدل هيئته على سبق فنان العمارنة للفنان الاغريقي في إحساسه بالجمال الانساني (راجع ص ٤٠٧)

« الأشكال ٨٨ أ ، ب » لوحة (٥٤)

أثر الديانة الأتونية فى تمثيل الواقعية ومطابقة الطبيعة فى فن النحت



←(شكل ٨٨ أ) رأس من الجص لاخناتون يبدو أنها مشكلة من قناع من الجص (راجع ص ٤٠٨)

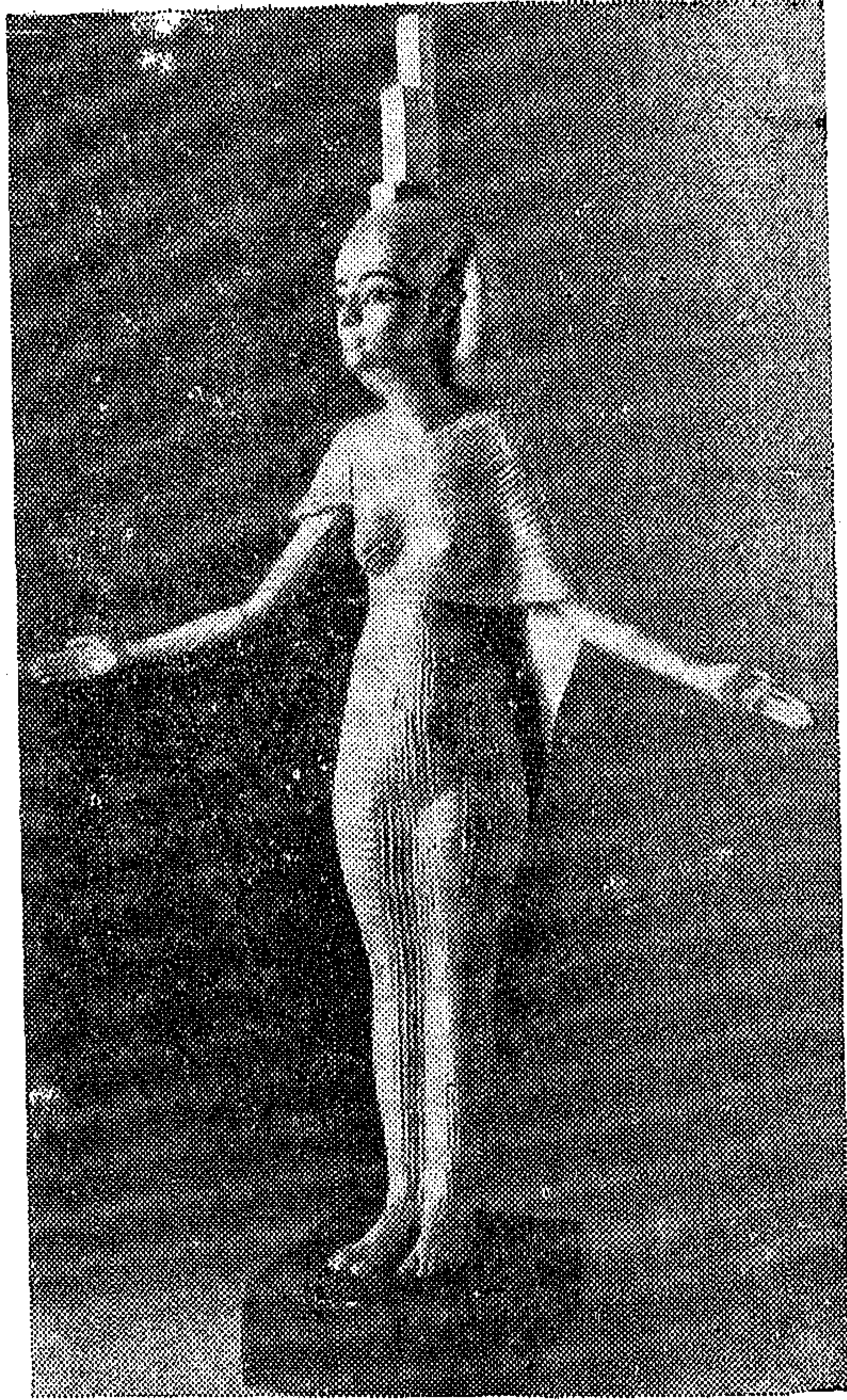


(شكل ٨٨ ب)←

قناع من الجص لاحد رجال الدولة فى عصر العمارنة (ربما كان الكاهن آى)

(راجع ص ٤٠٧)

مظاهر امتداد تأثير فن العمارنة بعد هذا العصر (راجع ص ٤١٠)



← (شكل ٨٩)

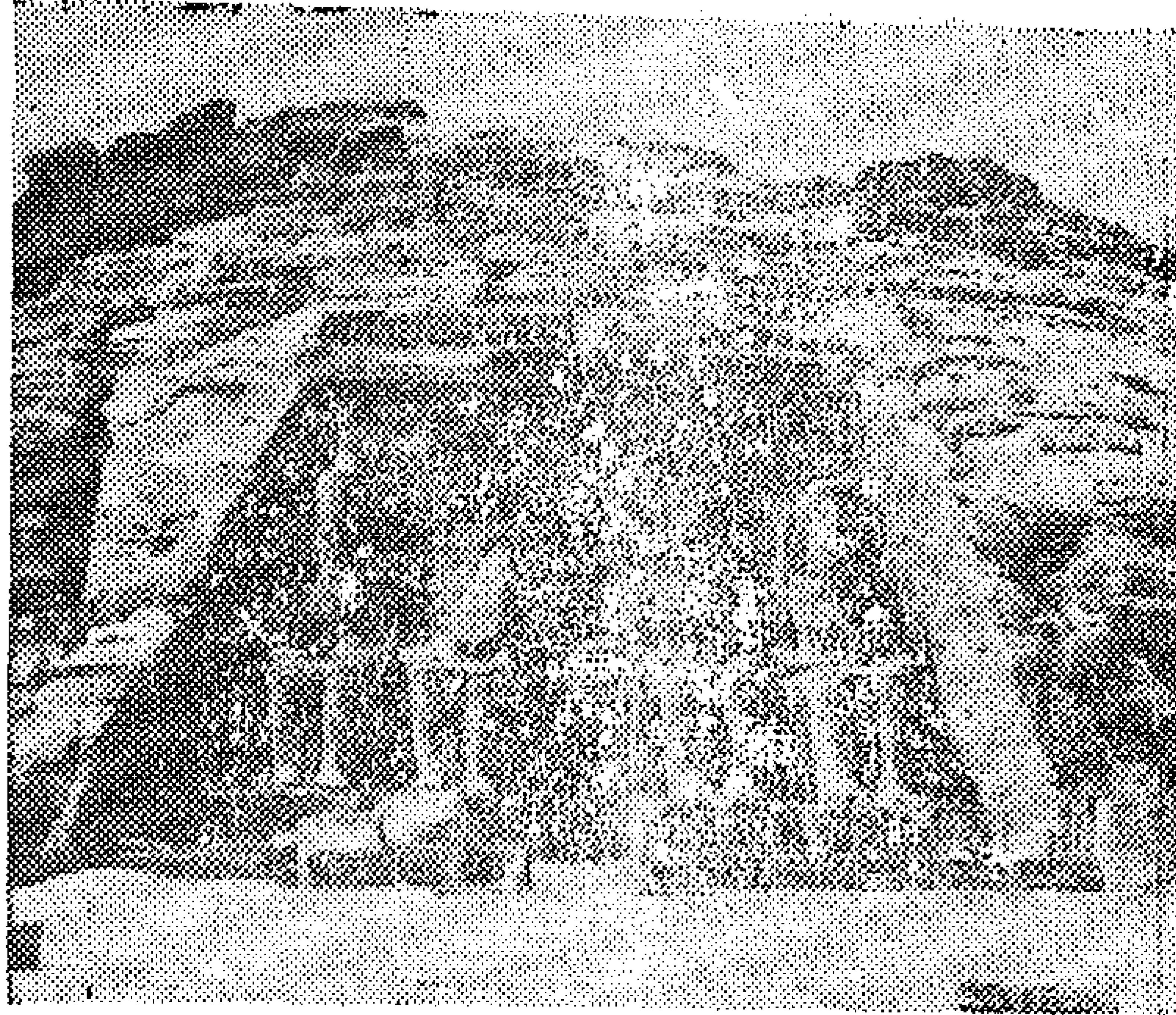
تمثال من الخشب المذهب للالهة إيزيس من مقبرة توت عنخ آمون يظهر فيه تأثير فن العمارنة في دقة تمثيل مفاتن المرأة وفى الحركة الحرة للذراعين .

↓ (شكل ٩٠) تمثال رمسيس الثانى يظهر فيه تأثير العمارنة في الحركة العنيفة والخروج عن الوقار المألوف في تماثيل الفراعنة

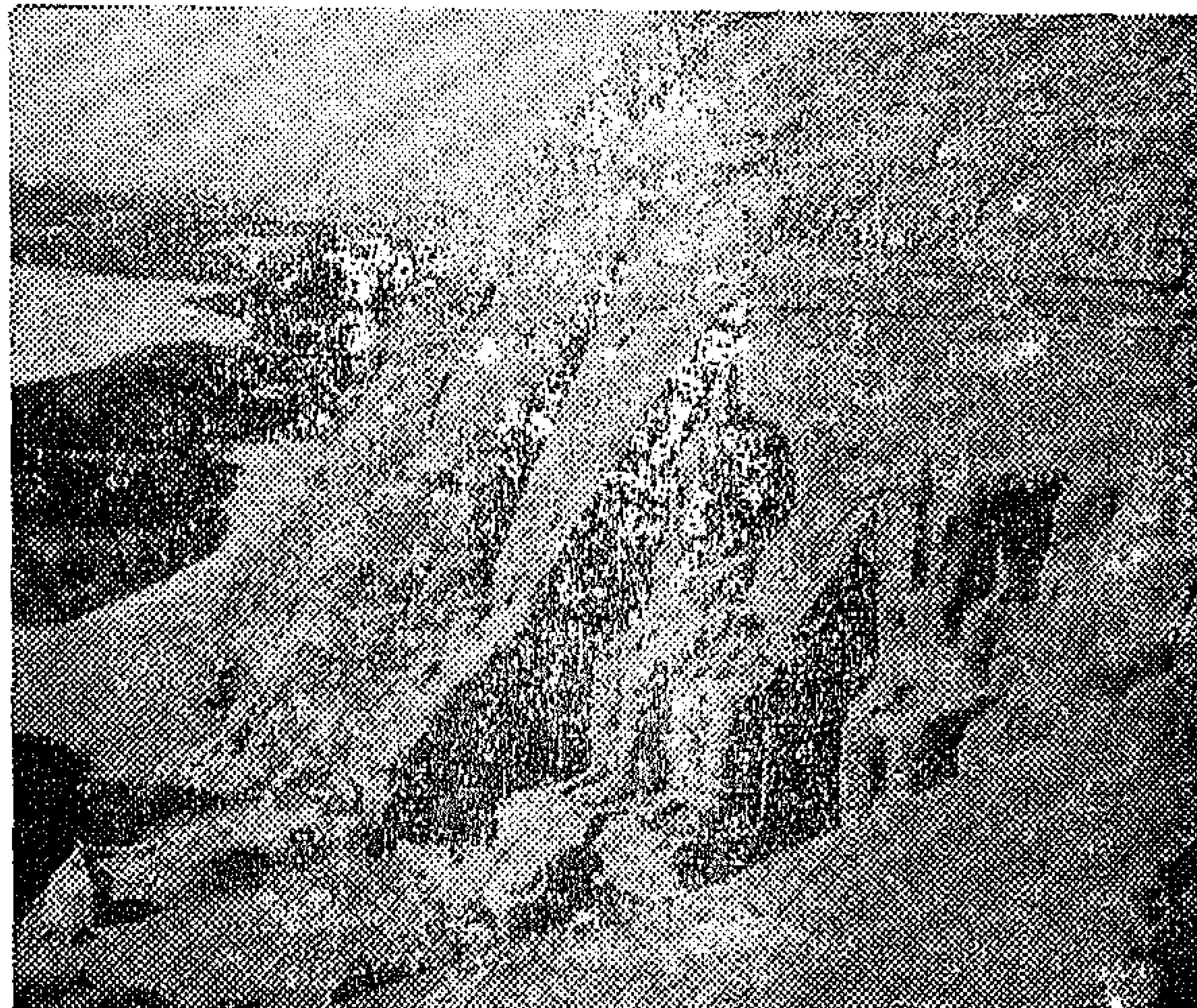


«شكل ٩١ أ، ب» لوحة (٥٦)

التماثيل المفرطة فى الضخامة كنموذج للتكامل الفنى بين العمارة والنحت فى الفن المصرى

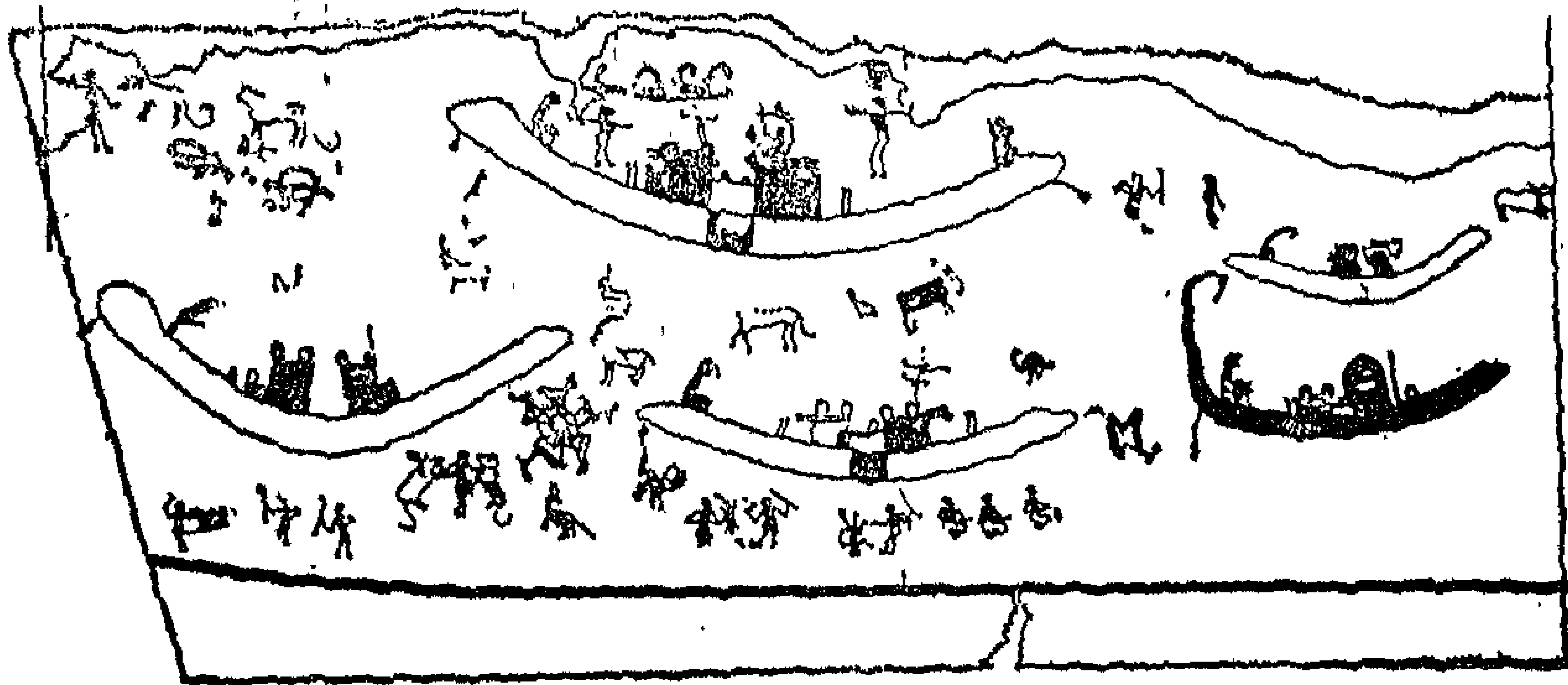


(شكل ٩١ أ) منظور أمامى لواجهة معبد ابى سمبل الكبير يظهر فيه أسلوب المعمارى المصرى فى توكيد الخطوط الأفقية فى الطبيعة ويخلق نوع من الايقاع بينها وبين الخطوط الأفقية لواجهة المعبد (راجع ص ٣٤٧)



(شكل ٩١ب) منظور جانبى لنفس الواجهة يوضح أسلوب الفنان فى توكيد ما توحى به التماثيل المفرطة فى الضخامة من ثبات ورسوخ وخلود بايجاد نوع من التكامل بين أشكالها الرأسية والمائلة وبين الخطوط الرأسية والمائلة لكتلة الجبل. (راجع ص ٣٤٧، ٤١٤)

نشأة فن التصوير وما وفره هذا الفن من تحرر للفنان



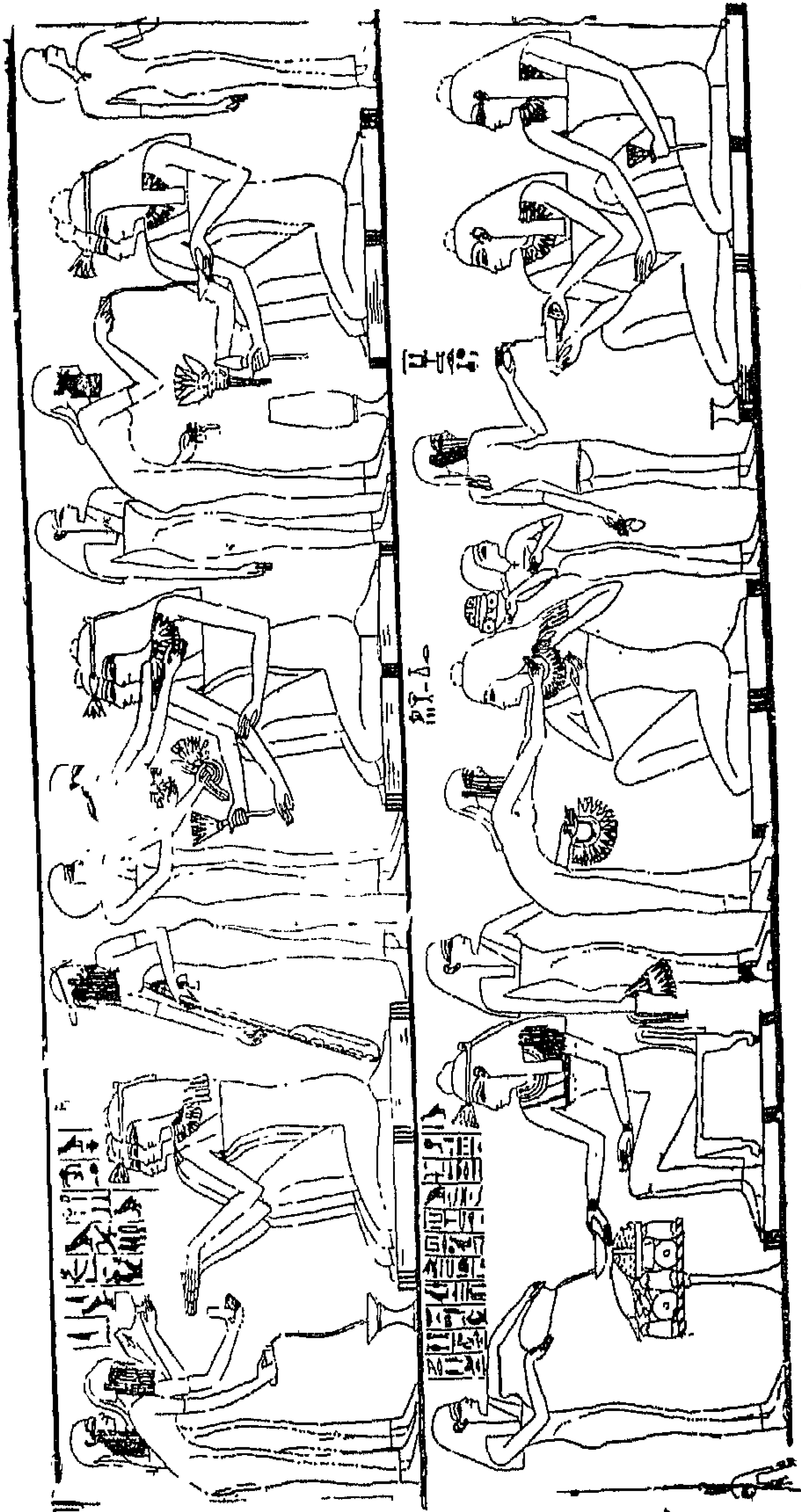
(شكل ٩٢) تكوينات التصوير على جدران مقبرة الكاب (الكوم الأحمر) من عصر ماقبيل الأسرات وقد ظهرت بها الأشكال متناثرة قبل نشأة قواعد فن الرسم (راجع ص ٢٧٩). كما ظهرت بها أشكال تحمل طابع التأثيرات العراقية (راجع ص ٢٣)



(شكل ٩٣) تكوينات التصوير على جدران إحدى مقابر بنى حسن من عصر الدولة الوسطى تظهر بوضوح ما توفره فرشاة التصوير للفنان من حرية الحركة . وقد عبرت رسوم المصارعة عن طابع العصر (راجع ص ٤٠١)

« شكل ٩٤ »   (لوحة ٥٨)

مدى تعبير فن التصوير عن « التغيير » فى عصر الامبراطورية



(شكل ٩٤) منظر حفلة النساء في مقبرة الوزير رخميرع فى طيبة ويمثل بوجه عام خصائص المرحلة الأولى فى تطور فن التصوير فى عصر الدولة الحديثة (مرحلة الأركايزم) وذلك مع ظهور اتجاه طفيف نحو التحرر بتأثير بوادر « التغيير » (راجع ص ٤٣٣)

مدى تعبير فن التصوير عن «التغيير» فى عصر الامبراطورية (تابع)



(شكل ٩٥) منظر الفرقة الموسيقية من مقبرة «جسر كارع سنب» فى طيبه التى تمثل المرحلة الثانية فى تطور فن التصوير . ويتجلى فى هذا المنظر تأثير «التغيير» (راجع ص ٤٣٦)



(شكل ٩٦) إحدى الوحدات الصغيرة في منظر الحصاد فى مقبرة «مننا» التي تمثل أيضا المرحلة الثانية في تطور فن التصوير وتظهر فى الصف العلوى فتاتان تتعاركان، وفي الصف السفلى فتاتان متآلفتان (راجع ص ٤٣٧)

« شكل ٩٧ » (لوحة ٩٠)

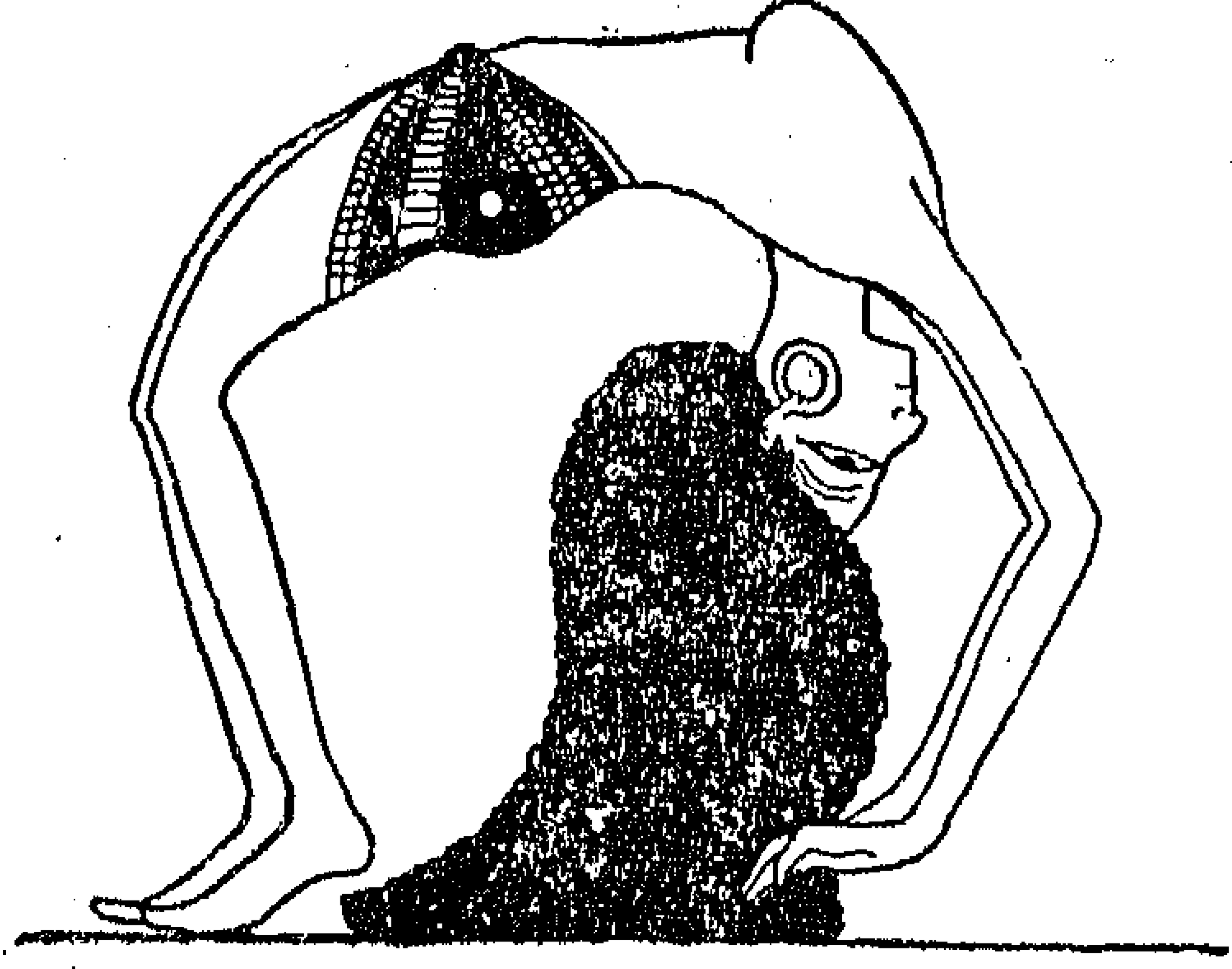
مدى تعبير فن التصوير عن «التغيير» فى عصر الامبراطورية (تابع)



(شكل ٩٧) قطعة حجرية محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن نزعت من احدى مقابر طيبة . ورسومها تمثل المرحلة الثانية من مراحل تطور فن التصوير فيظهر فيها التحرر من القواعد (فى رسم الوجوه من أمام) ورقة الحركة ورشاقتها . (راجع ص ٤٣٨)

لوحة (٦١) «الأشكال ٩٨، ٩٩، ١٠٠»

التصوير الحر على الاستراكا والبردى (راجع ص ٤٣٩) في أواخر عصر الدولة الحديثة



(شكل ٩٨) رسم متحرر لراقصة في حركة بهلوانية يظهر فيه براعة الفنان المصرى في التعبير عن مرونة الحركة بانسيابية الخط (راجع ص ٤٣٩) ←

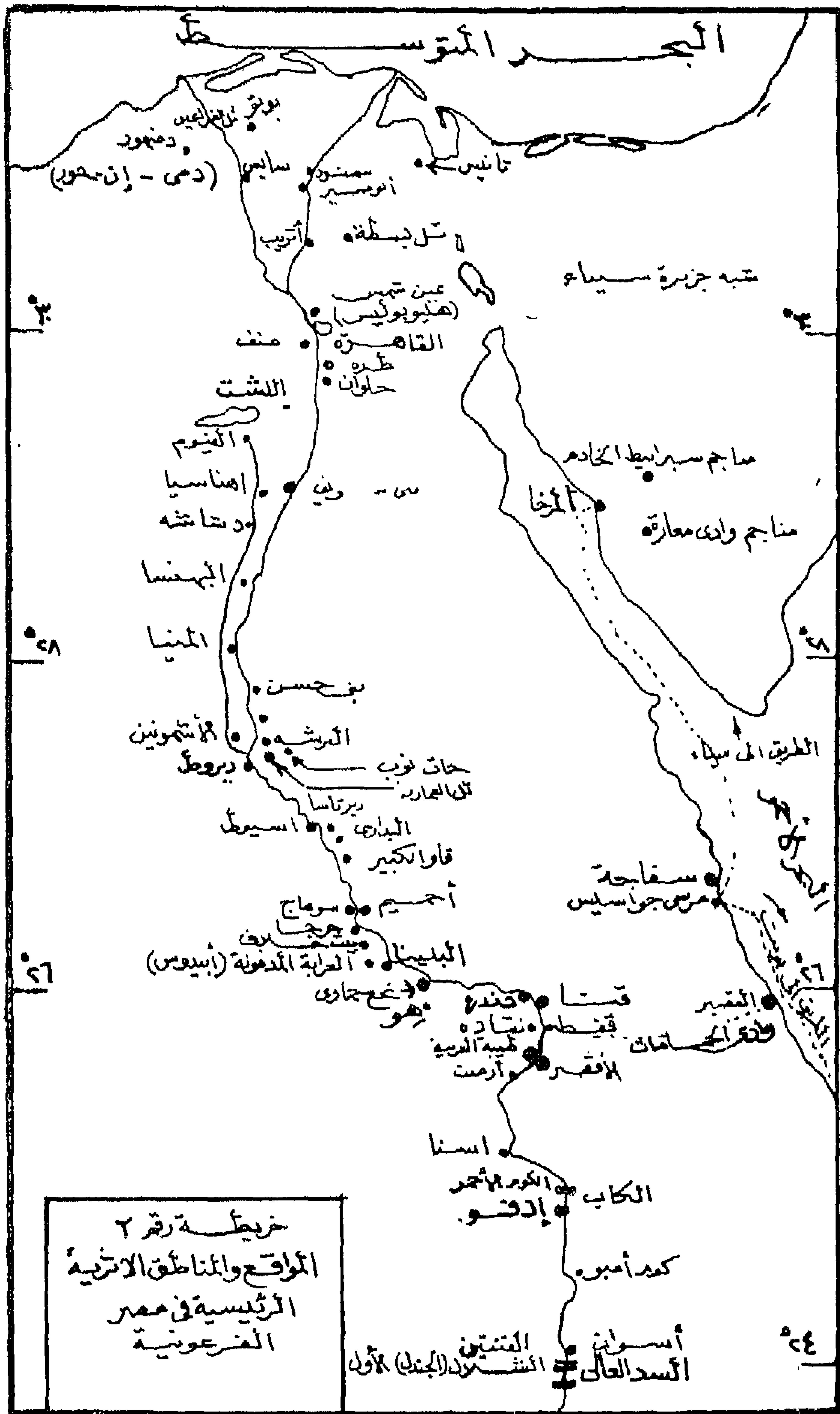


(شكل ٩٩) ← رسم سُخري على استراكا لزوجة أمير بونت (إلى اليسار) وقد حاكى فيه الفنان شكل هذه الزوجة على جدران معبد حتشبسوت في الدير البحرى (إلى اليمين) (راجع ص ٤٤٠)



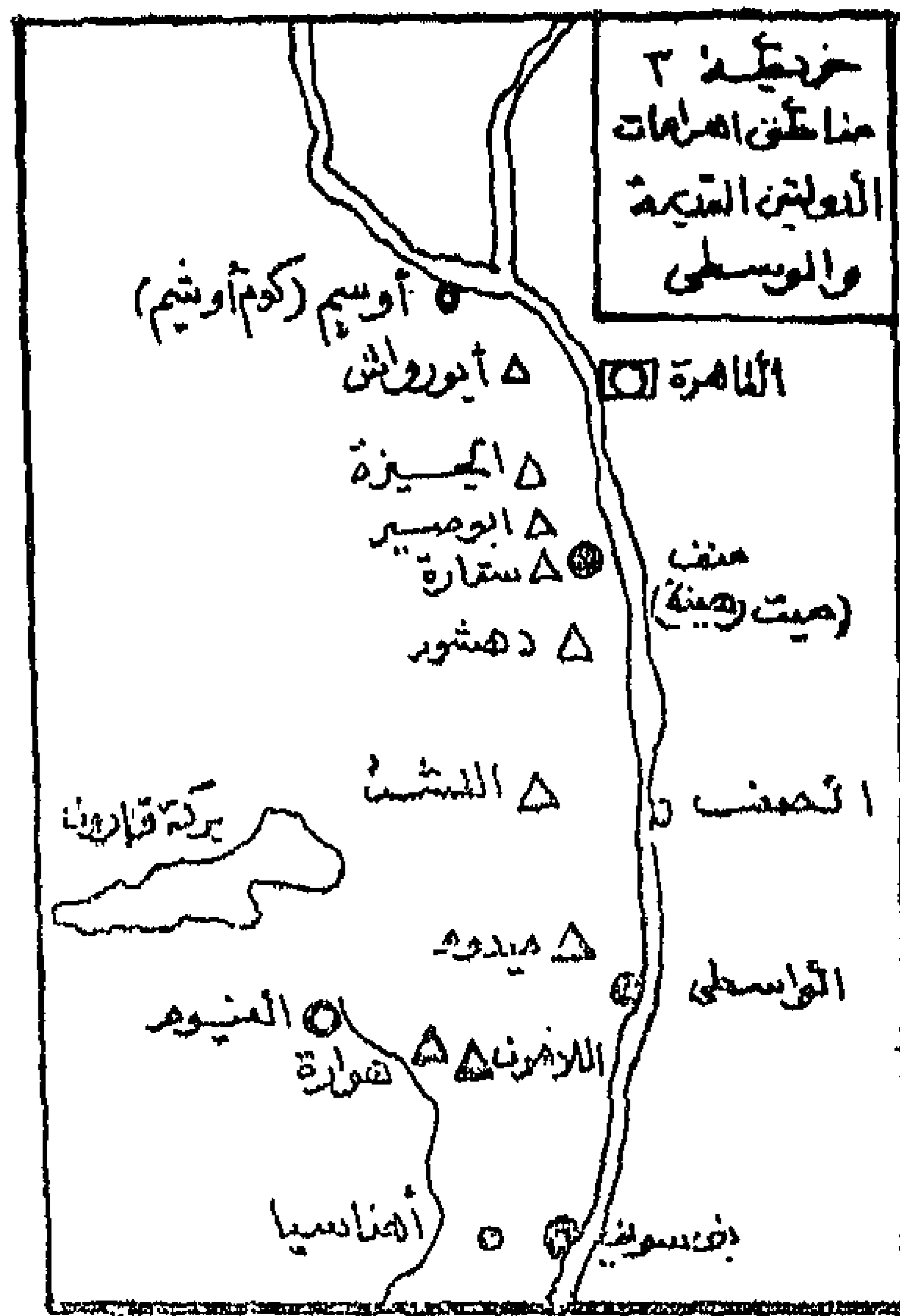
(شكل ١٠٠) رسم هزلي على البردى لحيوانات تتآلف مع فرائسها من الحيوانات والطيور، ربما رمز بها الفنان إلى أوضاع سياسية (راجع ص ٤٤١)

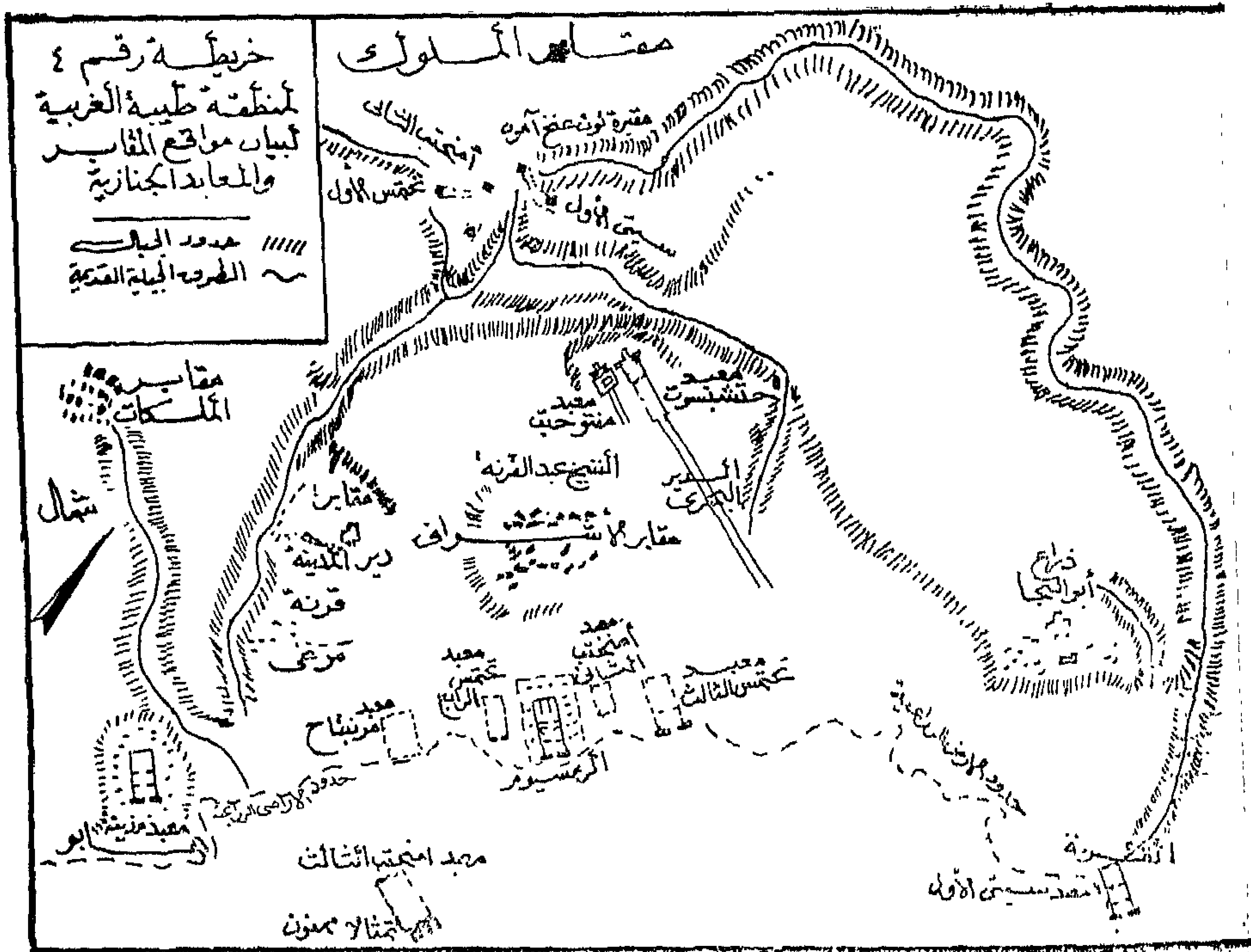
(لوحة ٦٢)



(*) انظر خريطة رقم (١) في لوحة رقم (٤)

(لوحة ٦٣)


خريطة ٣
مناطق اهرامات
الدولتين القديمة
والوسطى
أوسيم (كوم أوشيم)
أبورواش
القاهرة
الجيزة
ابوصير
سقارة
منف
(ميت رهينة)
دهشور
اللشت
اطفيح
بركة قارون
ميدوم
الواسطى
الفيوم
اللاهون
هوارة
أهناسيا
بني سويف


خريطة رقم ٤
لمنطقة طيبة الغربية
لبيان مواقع المقابر
والمعابد الجنازية
حدود الجبال
الطرق الجبلية القديمة
مقابر الملوك
مقبرة توت عنخ آمون
امنحتب الثالث
تحتمس الأول
سيتي الأول
مقابر الملكات
معبد حتشبسوت
معبد منتوحتب
الشيخ عبد القرنة
الدير البحري
مقابر الأشراف
دير المدينة
قرنة
مرعى
شمال
ذراع أبو النجا
معبد امنحتب الثاني
معبد تحتمس الرابع
معبد تحتمس الثالث
معبد امرنبتاح
الرامسيوم
معبد مدينة هابو
معبد امنحتب الثالث
تمثالا ممنون
القرنة
معبد سيتي الأول

رقم الايداع ٥٥٦٠ /٧٧

الترقيم الدولى ٩ - ١٣٢ - ٢٤٧ - ١٩٧٧ ISBN

مطبعة مصنع اسكندرية للكراس
محمد محمود محمد سعد
٥ شارع أديب إسحق . تليفون : ٨٠٥٨٤٧ - ٨٠٠٩١٠



٢٨٠ قرش

دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة
الناشر : دار المعارف بالاسكندرية ٤٢ شارع سعد زغلول — ٢ ميدان التحرير